

Université de Montréal

**Subjetividades sexuales y nacionales en la narrativa cubana  
contemporánea (1990-2003)**

présentée par:

Patricia Valladares Ruiz

Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du  
grade de Philosophiae Doctor (Ph.D)  
en littérature (option littérature hispanique)

Décembre 2004

© Patricia Valladares Ruiz, 2004

Université de Montréal



PR

14

U54

2005

v. 015

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

**Subjetividades sexuales y nacionales en la narrativa cubana  
contemporánea (1990-2003)**

présentée par :

Patricia Valladares Ruiz

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Dr. Rosa Asenjo Orive  
Département de littératures et de langues modernes  
Présidente-rapporteuse

Dr. Catherine Den Tandt  
Département de littératures et de langues modernes  
Directrice de recherche

Dr. Beatriz Celaya Carrillo  
University of Central Florida  
Codirectrice de recherche

Dr. James Cisneros  
Département de littératures et de langues modernes  
Membre du jury

Dr. Daniel Balderston  
University of Iowa  
Examineur externe

Dr. Jorge Pantaleón  
Département d'anthropologie  
Représentant du doyen

Thèse acceptée le 7 mars 2005



## **Résumé**

Avec la révolution cubaine, un système de contrôle hégémonique s'instaure en soulevant l'homogénéisation de l'exercice de l'individualité. Malgré cela, les pratiques sexuelles alternatives ne se sont pas arrêtées de se manifester dans la société cubaine. Néanmoins, elles ont continué à être condamnées à l'ostracisme du silence. Le plus récent récit cubain (1990-2003) est, ainsi, une réaction stridente face à ce silence.

À partir de cette appréciation, je propose les deux hypothèses principales de ce projet de recherche. Tout d'abord, je considère une analyse des textes du récit contemporain comme l'instrument d'une stratégie de subversion des modèles hégémoniques imposés par l'appareil d'État, par le biais de la caractérisation acharnée des minorités sociales, ethniques, et plus particulièrement, sexuelles. Je propose, avec la deuxième hypothèse, de vérifier s'il est possible d'inscrire une rupture de l'imaginaire national dominant par le truchement de ces nouvelles propositions de représentations identitaires. À cette fin, je propose une lecture des représentations alternatives de la sexualité, lesquelles arrivent, en tant que manifestations discursives, à entre-croiser d'autres modalités discursives (politiques, culturelles, ethniques et sociales) qui visent à une (re)construction (des) de l'identité(s) cubaine(s). Cette initiative me permet d'explorer les représentations des pratiques sexuelles traditionnellement absentes du canon littéraire de la Révolution (homosexualité, lesbianisme, bisexualité, travestisme, et

transsexualisme) et qui se manifestent avec une plus ou moins grande visibilité dans le récit cubain contemporain.

Dans cette thèse, j'établi, alors, les liens entre la dynamique socio-politique nationale et le discours fictionnel. Dans le plus récents récits cubains, on peut observer une constante. Je fais référence à une représentation de la diversité sexuelle comme étant un instrument de déconstruction de l'imaginaire national hégémonique, dans une perspective qui me permet de me rapprocher du récit en tant qu'outil de la saisie de la vitalité et dynamique d'une société en constant changement.

Afin d'étudier ce phénomène, j'ai entrepris une lecture minutieuse et analytique d'un corpus littéraire représentatif, avec des textes d'auteurs tels que Pedro Juan Gutiérrez (*Trilogía sucia de La Habana*), Leonardo Padura (*Máscaras*), José Félix León ("Narciso en un espejo"), Yoss ("En la diversidad"), Pedro de Jesús López Acosta ("La carta" et "Maneras de obrar en 1830"), Jorge Ángel Pérez ("Locus solus o el retrato de Dorian Gay"), Mercedes Santos Moray (*El monte de Venus*), Ena Lucía Portela ("Sombrío despertar del avestruz" et "Una extraña entre las piedras") et Anna Lidia Vega Serova ("La estola" et "En familia").

Chacun de ces écrivains et écrivaines montrent différents regards sur les subjectivités sexuelles marginales. Ainsi, on peut observer que ces minorités, à travers leurs interactions sociales, montrent les nombreuses contradictions du "texte" de la Nation.

En effet, je propose une analyse de ces divergences (postulats de l'appareil idéologique dans la pratique littéraire) à partir d'une perspective qui s'éloigne des catégories réductionnistes et simplificatrices et qui, cependant, se rapproche d'une légitimation de la diversité sexuelle –en tant que fait esthétique et social– et de son rôle actif dans la société cubaine.

**Mots clés :**

Littérature cubaine contemporaine – Identité nationale – Nationalisme – Révolution cubaine – Identité sexuelle – Homosexualité – Lesbianisme – Bisexualité – Travestisme – Transsexualisme – Pedro Juan Gutiérrez – Leonardo Padura – José Félix León – Pedro de Jesús López Acosta – Jorge Ángel Pérez – Mercedes Santos Moray – Ena Lucía Portela – Anna Lidia Vega Serova.

## **Summary**

“Subjetividades sexuales y nacionales en la narrativa cubana contemporánea (1990-2003)” reflects on marginal sexual representations in contemporary Cuban fiction. I analyze how the transgressive subjectivities challenge hegemonic notions of Cuban national identity. Through the most homophobic years of the Revolution (the 60’s and 70’s), homosexuals, lesbians and transvestites were invisible, silent and excluded from the literary canon. More recently, a group of young writers –known as “novísimos”– has begun including queer subjects as well as dealing with homoerotic topics in their works. Furthermore, they introduce harsh critiques of traditional Cuban masculinity and heterosexuality. I argue that these texts destabilize and often erase most traces of national identity, in order to legitimize marginal (lesbian, gay, bisexual and transgender) subjectivities. In sum, these initiatives have employed three fundamental strategies: to question the national (sexual) identity, to subvert this monolithic identity and to inscribe new identities, frequently considered problematic and incompatible with the moral values imposed by the revolutionary system. As these texts show, the possibility of dialogue between Cuban national identity and these new sexual identities still seems impossible. Hence, this study foregrounds the contradiction inherent in an ideological system which perceives alternative sexualities as “injurious”, but also recognizes them as necessary oppositional figures that affirm and legitimize its power.

**Keywords :**

Contemporary Cuban Literature – National Identity – Nationalism – Cuban Revolution – Sexual Identity – Homosexuality – Lesbianism – Bisexuality – Transvestism – Transsexualism – Pedro Juan Gutiérrez – Leonardo Padura – José Félix León – Pedro de Jesús López Acosta – Jorge Ángel Pérez – Mercedes Santos Moray – Ena Lucía Portela – Anna Lidia Vega Serova.

## **Sumario**

Esta tesis estudia diversas representaciones sexuales marginales en la reciente narrativa cubana (1990-2003), más específicamente, cómo estas subjetividades desafían las nociones hegemónicas de la identidad nacional cubana. Durante el período más homofóbico de la Revolución (los 60 y los 70), los homosexuales, las lesbianas y los travestis permanecieron invisibles, silenciados y excluidos del canon literario. Más recientemente, un grupo de escritores (conocidos como “los novísimos”) ha comenzado a abordar temáticas y personajes homoeróticos en sus textos. En estos trabajos se cuestionan y desarticulan las concepciones tradicionales de masculinidad y heterosexualidad en el contexto cubano. Planteo, pues, que estos textos desestabilizan y, a menudo, enturbian los referentes nacionales, con el propósito de legitimar estas subjetividades marginales (lésbicas, homosexuales, bisexuales y transgéneros). En resumen, estas iniciativas han recurrido a tres estrategias fundamentales, como lo son: el cuestionamiento de la identidad (sexual) nacional, la subversión de esta identidad monolítica y la inscripción de nuevas identidades, frecuentemente consideradas como problemáticas e incompatibles con los valores morales impuestos por el sistema revolucionario. Como lo muestran estos textos, el diálogo entre la identidad nacional cubana y estas nuevas identidades sexuales se presenta como imposible. En consecuencia, esta tesis resalta las contradicciones de un sistema que percibe

las sexualidades alternativas como “injuriosas”, pero que paralelamente las reconoce como el opuesto necesario que afirma y legitima el poder.

**Palabras clave:**

Literatura cubana contemporánea – Identidad nacional – Nacionalismo – Revolución cubana – Identidad sexual – Homosexualidad – Lesbianismo – Bisexualidad – Travestismo – Transexualidad – Pedro Juan Gutiérrez – Leonardo Padura – José Félix León – Pedro de Jesús López Acosta – Jorge Ángel Pérez – Mercedes Santos Moray – Ena Lucía Portela – Anna Lidia Vega Serova.

## Índice

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I. Subjetividades sexuales periféricas en la sociedad cubana: Entre la perversión y la invisibilidad</b>	12
Subjetividades sexuales durante la colonia y neocolonia	14
De Batista a Castro: Sexualidades subversivas y profilaxis social	38
<b>Capítulo II. Una patria para (casi) todos: Sexualidades nacionales en Cuba</b>	50
Categorías sexuales en el contexto cubano: Una revisión problemática	51
Las categorías sexuales y sus problemas de aplicación en América Latina	64
Revolución y cubanía: La metáfora cubana	70
“Lo cubano” <i>rectificado</i>	77
Sexualidades disidentes en el contexto cubano actual	82
“De eso no se habla”	88
<b>Capítulo III. Los “novísimos”: Movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea</b>	100
Lo especial del período	101
Los “novísimos”	113
Paréntesis femenino	118
Escándalo en el patio trasero: Estrategias para desarmar “lo cubano”	122
“Felices los normales”: Historias profanas	130
<b>Capítulo IV. Identidades homosexuales y travestis en la narrativa cubana contemporánea</b>	148
<i>El Rey de La Habana</i> de Pedro Juan Gutiérrez	151
<i>Máscaras</i> de Leonardo Padura Fuentes	164
“Narciso en un espejo” de José Félix León	175
“En la diversidad” de Yoss (José Miguel Sánchez Gómez)	182
“La carta” y “Maneras de obrar en 1830” de Pedro de Jesús López Acosta	191
“Locus solus o el retrato de Dorian Gay” de Jorge Ángel Pérez	207
<b>Capítulo V. Identidades lésbicas en la narrativa cubana contemporánea</b>	219
<i>El monte de Venus</i> de Mercedes Santos Moray	224



“Sombrio despertar del avestruz” y “Una extraña entre las piedras” de Ena Lucía Portela	235
“La estola” y “En familia” de Anna Lidia Vega Serova	252
<b>Conclusiones</b>	266
<b>Bibliografía</b>	270

## **Agradecimientos**

La preparación de esta tesis fue, en buena parte, un acto placentero. El placer y la tesis están en deuda con múltiples manifestaciones de esplendidez. Así pues, es un deber gozoso manifestar mi más sincero agradecimiento a las personas que contribuyeron con la preparación de este manuscrito. En primer lugar, me gustaría reconocer el interés, motivación y generosidad que demostró la Dra. Cathy Den Tandt, directora de esta tesis, desde la preparación del proyecto de investigación hasta la entrega final de estas líneas. Igualmente, deseo manifestar mi gratitud a mi co-directora, Dra. Beatriz Celaya Carrillo (University of Central Florida), por el entusiasmo, compromiso y rigor intelectual que manifestó tanto en sus muy atentas lecturas como en las numerosas discusiones que tuvimos acerca de esta tesis y, además, por escucharme más de lo necesario sin caer en la muy atractiva tentación de mandarme a callar. A ambas les agradezco el apoyo, el respeto y, sobre todo, la libertad que me ofrecieron para desandar esta travesía. También quiero agradecer a la Dra. Rosa Asenjo Orive por su colaboración, tan incondicional como invaluable, en las lecturas y comentarios de este trabajo y, claro está, por su estupendo humor. Asimismo, quiero mencionar la desprendida colaboración de los escritores Jorge Ángel Pérez, Anna Lidia Vega Serova (Cuba) y Karla Suárez (Italia), la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y al personal de la oficina de préstamos inter-bibliotecarios de Concordia University. Por último, esta investigación no habría llegado a término sin el apoyo financiero de los fondos FCAR (Gobierno de Québec), la Facultad de estudios superiores y la Sección de estudios hispánicos de Université de Montréal.

## **Introducción**

## **Introducción**

Me es imposible precisar con exactitud el primer momento cuando comencé a interesarme por el objeto de estudio de esta tesis. Sin embargo, si puedo recordar la primera impresión que me causaron las novelas y cuentos que analizo en este trabajo. Esas primeras lecturas, sin orden ni concierto, me permitieron percibir un derroche de representaciones de subjetividades sexuales que me hizo pensar en el muy convulsionado período del destape post-franquista. Entre los tantos contrastes entre un fenómeno y otro se debe destacar una diferencia abismal: Castro seguía y sigue, hasta el día de hoy, vivo y en el poder y estas son circunstancias que en buena medida condicionan mi acercamiento a estos textos. No sólo desde el punto de vista crítico y teórico, sino también político, si entendemos que la revolución cubana recicló y amalgamó las grandes utopías latinoamericanas contemporáneas, al tiempo que fue el objeto de atención y de esperanzas en las promesas de cambios sociales, económicos y culturales que se anunciaron al inicio de este proceso.

A través de esas lecturas, también percibí una segunda arista que me invitó a explorar más exhaustivamente estas producciones literarias. Me refiero al tratamiento de las identidades nacionales cubanas (y sus referentes) en estos textos. Advertí que si, por una parte, era posible apreciar cierta apertura en lo que concierne a tópicos tabúes en el canon literario cubano de la Revolución, por la otra, la “cubanía” –y con esto me refiero a la(s) identidad(es) nacional(es)

cubana(s)– iba dispersándose hasta casi desaparecer de su tradicional rol de referente ineludible. De ahí desprendo una de las hipótesis esenciales de esta tesis: estos escritores y escritoras deben economizar la inscripción de referentes nacionales a fin de disociar las subjetividades homoeróticas –socialmente percibidas como problemáticas– del contexto cubano y, en definitiva, de la identidad nacional.

Si bien durante los últimos quince años comienzan a aparecer en Cuba numerosos textos de temáticas y personajes homoeróticos, también deben señalarse las más importantes diferencias en el tratamiento de este tipo de subjetividades sexuales. Mientras algunos de estos textos siguen afiliados al régimen sexual dominante (heterosexual/homosexual, masculino/femenino, dominación/ sumisión), otros funcionan como un vehículo de transición entre estas visiones estereotipadas y el más reciente propósito de cuestionar las identidades sexuales hegemónicas. Justamente, este puente nos acerca a la producción literaria de los “novísimos”, la generación de escritores nacidos después del triunfo de la Revolución. En los textos de estos jóvenes autores se percibe un constante esfuerzo por transgredir los parámetros de una identidad nacional que exalta la supremacía del hombre heterosexual.

Conviene recordar que la revolución cubana trajo consigo un sistema de control social que planteaba la homogeneización del ejercicio de la individualidad. No por ello las prácticas alternativas de sexualidad dejaron de manifestarse en la sociedad cubana; sin embargo, siguieron condenadas al

ostracismo del silencio. La más reciente narrativa cubana (1990-2003) es, pues, una reacción estridente ante ese silencio. A partir de esta premisa desprendo la hipótesis principal de este estudio, por medio de la cual sostengo que las representaciones literarias de subjetividades sexuales alternativas plantean una fractura de la identidad nacional oficial (al menos como la conocemos hasta ahora), caracterizada en la figura del “hombre nuevo”, el buen revolucionario. Así, a través de la inscripción de nuevas configuraciones identitarias, estos textos atacan la principal estrategia de sedimentación de las bases del proyecto revolucionario: la negación de las identidades “nocivas”.

El primer capítulo de esta tesis estudia la representación y recepción de subjetividades homoeróticas en la sociedad cubana y cómo éstas interceptan la identidad nacional. Para ello, planteo una revisión diacrónica (a partir del siglo XVIII hasta los albores del período revolucionario) de diversos textos literarios y periodísticos que aluden a este tipo de prácticas e identidades sexuales. Salvo casos excepcionales, estos documentos caracterizan las sexualidades alternativas como un atentado a los roles sexuales y genéricos tradicionales y, más particularmente, como elementos agresores y desestabilizadores de la sociedad y el proyecto de construcción nacional. Esta percepción destaca varios de los temores que marcarán el período colonial y el neo-colonial: la amenaza a la identidad nacional por medio del ataque a la figura criolla por excelencia, el hombre blanco heterosexual.

Si bien el tema del lesbianismo fue objeto de menor atención (en relación con la homosexualidad masculina), no fue precisamente por considerarlo menos nocivo. Al contrario, las prácticas lésbicas sugerían, por una parte, el intento de ciertas mujeres “peligrosas” por controlar esferas profesionales e intelectuales “masculinas” y, por la otra, el lesbianismo –al cuestionar la supremacía masculina– era percibido como la denuncia del hombre en tanto sujeto “prescindible” en la sociedad.

En cuanto a la homosexualidad masculina, esta era percibida como la renuncia a una posición dominante y el abandono de los valores morales que cimientan la sociedad criolla. Como se verá en este capítulo, en diversos textos literarios publicados a finales del XIX y en la primera mitad del siglo XX, los personajes homosexuales y lésbicos fueron marcados por un fatalismo (censura pública y auto-condena) que imposibilitaba la integración activa de estos sujetos en la sociedad.

La segunda parte del primer capítulo plantea el contexto socio-político que delinea el tratamiento de las conductas e identidades homosexuales a partir del advenimiento de la Revolución. Durante las primeras décadas del régimen castrista, se pretendió “erradicar” este tipo de sexualidades por ser consideradas una secuela de la “impudicia” del gobierno complaciente de Batista y una consecuencia de los valores burgueses asociados a la presencia estadounidense en la isla.

En el segundo capítulo de la tesis se estudia, en primera instancia, el uso de nomenclaturas identitarias (homosexual, lesbiana, gay, etc.) en el contexto cubano, así como los problemas de aplicación de plataformas teóricas como los estudios *queer*, GLBT y de género en el análisis de prácticas culturales latinoamericanas, en general, y cubanas, en particular. Si en el pasado las identidades sexuales marginales fueron construidas y enunciadas a partir de la heterosexualidad dominante (en tanto opuesto necesario), la reciente y progresiva inscripción y manifestación de estas identidades en el texto literario y en la vida pública sugieren tanto cambios sociales como el cuestionamiento de identidades hegemónicas.

En segundo lugar, propongo una revisión de las intersecciones de las identidades nacionales y sexuales alternativas en la sociedad cubana. Esta tarea permite desentrañar las estrategias de redistribución de zonas de poder en la narrativa de los noventa. En muchos de estos textos más recientes se silencian los referentes nacionales (de ineludible presencia en previos trabajos del período revolucionario) para ceder el espacio a la proliferación de subjetividades lésbicas, homosexuales, bisexuales, travestis y transexuales. Se trata, pues, de una de las más importantes contradicciones de la narrativa de los “novísimos”: la exclusión de la dinámica nacional de fenómenos tanto íntimos como sociales. Recordemos que durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, “lo cubano” se había delineado a partir de la plataforma política del socialismo. Sin embargo, posteriormente, a través del llamado proceso de



“rectificación”, se pretendió enmendar los “errores de la Revolución”. A mi juicio, este fenómeno definiría el surgimiento de “lo cubano *rectificado*”, como paradójica expresión de una “cubanía” aislada del contexto nacional. A través de la ruptura del sistema simbólico nacional (donde la “revolución” es el origen y destino de “lo cubano”), se abona el terreno para el surgimiento de identidades flotantes, por una parte, ajenas a las nociones dominantes del carácter nacional y, por la otra, construidas a la medida de nuevas formas de diferencia.

En este capítulo se analiza, igualmente, cómo la representación de personajes ausentes del texto nacional podría entorpecer las reivindicaciones de estos colectivos sociales. Si las manifestaciones de las identidades lésbicas y homosexuales no trascienden el ámbito privado e individual, se anula la necesidad de reivindicar en el ámbito público los derechos de estos colectivos. Con esto me refiero a la creación de lugares públicos de reunión (menos marginales y precarios en comparación con otros países de la región), la organización legal de estas comunidades y otros derechos legales como el matrimonio civil, la reasignación quirúrgica de sexo y las modificaciones pertinentes en el registro civil.

En el tercer capítulo se analiza el creciente interés internacional por las diferentes producciones culturales insulares. Esta “moda cubana” ha propiciado la difusión y éxito editorial de un nutrido grupo de escritores cubanos, muchos de ellos residentes de la isla. Asimismo, la abundante producción literaria de la

consideradas como “problemáticas” e “incompatibles” con el sistema de valores morales impuestos por la Revolución.

En el cuarto capítulo planteo un análisis de subjetividades homosexuales masculinas en varias muestras de la narrativa contemporánea (1992–2000). En primera instancia, estudio textos de autores de la generación precedente (“pre-novísimos”), tal es el caso de Pedro Juan Gutiérrez (*El Rey de La Habana*) y Leonardo Padura Fuentes (*Máscaras*). En estas novelas se reciclan y cuestionan estereotipos asociados a la homosexualidad masculina, como un elemento subalterno que afirma y legitima la heterocracia oficial. En los textos de Gutiérrez y Padura se manifiesta la relación problemática que existe entre las identidades homosexuales y el discurso nacional dominante; sin embargo, en estas novelas no se cuestiona el papel dominante del hombre heterosexual en la sociedad cubana. De hecho, a semejanza de anteriores acercamientos al tema homosexual, tanto en *El Rey de La Habana* como en *Máscaras*, la masculinidad se construye a través de la oposición a estereotipos asociados a la homosexualidad: debilidad, sumisión, vulnerabilidad y cobardía. Estos trabajos sirven de antesala y transición hacia un tratamiento más alternativo y transgresor de la homosexualidad, como puede percibirse en varios textos de los “novísimos”. Me refiero a José Félix León (“Narciso en un espejo”), Yoss (“En la diversidad”), Pedro de Jesús López (“La carta” y “Maneras de obrar en 1830”) y Jorge Ángel Pérez (“Locus solus o el retrato de Dorian Gay”).

década de los noventa coincidió con uno de los momentos más penosos de la economía cubana, el “período especial”, ocasionado por la disolución de la Unión Soviética y el final de numerosos pactos comerciales con varios países de Europa oriental. Tales penurias económicas fueron transformadas en gérmenes de creativos procesos de publicación y divulgación de los trabajos de jóvenes escritores hasta entonces desconocidos, “los novísimos”.

En su esfuerzo por fracturar las estructuras temáticas y estilísticas del canon literario revolucionario, estos textos fueron pioneros al abordar desprejuiciadamente tópicos como la indigencia, los balseros, el SIDA, además de proponer una exploración exhaustiva de diversas manifestaciones de la sexualidad humana como la prostitución, la homosexualidad, el lesbianismo y, entre otros, el travestismo. En el tercer capítulo se reseña, igualmente, la importante participación de las mujeres en la más reciente narrativa cubana, así como la revitalización del tratamiento de subjetividades femeninas en los últimos 15 años.

La última parte de este capítulo se concentra en la presencia del homoerotismo en la literatura y cine cubano. Se trata, por una parte, de un fenómeno comercial e institucional que persigue proyectar una imagen vanguardista y tolerante de las políticas culturales cubanas; y, por la otra, de un complejo proceso de *cuestionamiento* y *subversión* de la identidad (sexual) nacional y la *inscripción* de nuevas construcciones identitarias, previamente

En el quinto capítulo, se analiza el tema de lesbianismo en varios textos de reciente aparición (1997-2001). En primer lugar, planteo una lectura de la novela *El monte de Venus* de la “pre-novísima” Mercedes Santos Moray. En este texto las relaciones lésbicas son descritas como un impedimento para la participación activa en la vida pública, acercándose así a anteriores representaciones literarias del lesbianismo, donde el suicidio y la (auto)exclusión eran unas de las pocas alternativas para este tipo de sujetos “problemáticos”. Posteriormente, en la generación de las “novísimas”, estudio representaciones alternativas, complejas y a ratos problemáticas de la sexualidad femenina y, más particularmente, del lesbianismo en relatos de Ena Lucía Portela (“Sombrío despertar del avestruz” y “Una extraña entre las piedras”) y Anna Lidia Vega Serova (“La estola” y “En familia”). Como lo he mencionado anteriormente, en estos textos se economizan las referencias al contexto cubano y se privilegian sujetos obsesionados con la exploración sexual y las relaciones de pareja. En ambas autoras se percibe el afán de construir personajes lésbicos alejados de los tradicionales roles subalternos y el empeño de cuestionar vehementemente otras categorías dominantes en la sociedad cubana: la masculinidad y la heterosexualidad obligatoria.

En resumen, con esta tesis doctoral formulo un análisis de las discontinuidades de los postulados ideológicos del sistema revolucionario en la práctica literaria contemporánea, desde una perspectiva que privilegia el estudio

de subjetividades sexuales alternativas –en tanto que hecho estético y social–  
como instrumentos desestabilizadores de la hegemonía nacional.

**Capítulo I**  
**Subjetividades sexuales periféricas en la sociedad cubana:**  
**Entre la perversión y la invisibilidad**

## **Capítulo I**

### **Subjetividades sexuales periféricas en la sociedad cubana: Entre la perversión y la invisibilidad**

El estudio de la configuración de identidades sexuales en la Cuba contemporánea requiere una revisión genealógica de la formación de paradigmas y categorizaciones que den cuenta del proceso de evolución, transformación y reformulación de conceptos tales como sexo, (homo/hetero)sexualidad y deseo sexual. Si bien mi propósito es plantear un análisis de las identidades sexuales alternativas<sup>1</sup> en el texto cubano, no podríamos entender estas si dejamos de lado la formación de la identidad heterosexual (dominante, oficial y reguladora) sobre la cual se sostienen las bases que definen (por oposición, adhesión, réplica, imitación, parodia o subversión) las primeras. Esta empresa será la plataforma sobre la cual sustentaré la interpretación de los vínculos existentes entre la construcción de la(s) identidad(es) nacional(es) (la cubanía y los metadiscursos de la Nación) y el reciente derroche de subjetividades sexuales alternativas en el relato cubano de finales del siglo XX. A fin de observar las interceptaciones de ambas construcciones identitarias, propongo como preámbulo una breve revisión genealógica de representaciones y alusiones a estas prácticas sexuales en el contexto cubano.

### **Subjetividades sexuales durante la colonia y neocolonia**

Si bien las manifestaciones discursivas sobre las sexualidades alternativas comienzan a ganar espacio en las esferas públicas a mediados del XIX, es posible ubicar textos de años precedentes donde se exponen juicios condenatorios de fenómenos que comienzan a expandirse en los más importantes conglomerados urbanos. En *La nación sexuada*, el historiador cubano Abel Sierra Madero recopila varias reseñas aparecidas en la prensa local acerca de manifestaciones de sexualidades periféricas.<sup>2</sup> Tal es el caso del texto “Carta al hombre muger”<sup>3</sup> aparecido en el *Papel periódico de La Habana* en 1791, cuya autoría es atribuida al presbítero José Agustín Caballero.<sup>4</sup>

Este texto pionero expone los rasgos constitutivos de la nación cubana por medio de la descripción detallada del pilar fundamental de la sociedad (el hombre heterosexual) y de uno de sus elementos agresores (el hombre homosexual). José Agustín Caballero se vale de la referencia a este último para exaltar las virtudes del primero: “voluntariamente quieren desposeerse por sus caprichos extravagantes, del privilegio que gozan, haciéndose indignos del honroso título de Hombres” (*Nación sexuada* 64-65).<sup>5</sup>

Caballero define la homosexualidad como una “enfermedad que á contaminado á una porción considerable de hombres de nuestro País” (75). Descrito a partir de la anomalía, el homosexual —de conductas y códigos vestimentarios asociados a la condición femenina— es expuesto como un ser



abominable: “[...] peor que la misma muger [...] al paso de mounstruo que espanta [...]” (76).<sup>6</sup> A partir de este presupuesto, Caballero elabora una profilaxis del quehacer masculino para evitar que el hombre heterosexual sea víctima de esta “enfermedad” social: “Desengañémonos, el que se cría con músicas, bayles, regalos y deleites, forzosamente genera en femeniles costumbres” (*Nación sexuada* 77).

Ya en la alborada del XIX, un siglo marcado por las empresas independentistas, José Agustín Caballero vislumbra la figura del homosexual masculino como un atentado a la salvaguardia de la patria:

Si se ofreciera defender á la Patria, qué tendríamos  
que esperar en semejantes Ciudadanos o Narcisillos?  
¿Podría decirse que estos tienen aliento para tolerar  
las intemperies de la Guerra?. (*Nación sexuada* 76)<sup>7</sup>

Esta actitud, como se verá en detalle más adelante, marcará las representaciones discursivas del homosexual masculino a lo largo de las sucesivas coyunturas políticas y sociales en la Cuba de los siglos XIX y XX.

Las prácticas homoeróticas femeninas, si bien poco reseñadas, también fueron objeto de condena pública. Un incidente reseñado por Sierra Madero nos permite exponer la situación de las lesbianas en las primeras décadas del siglo XIX. Se trata del caso de Enrique Flabert, quien en 1822 es acusado por su esposa, Juana de León, con quien contrajo matrimonio en 1819. De León solicita la anulación de la unión alegando que su cónyuge le había ocultado que

era una mujer, y exige, además, un castigo ejemplar con el fin de evitar que un hecho así volviera a repetirse.

Sierra Madero destaca varios pasajes relevantes de la denuncia oficial que reposa en el Archivo Nacional de Cuba. Entre estos, enfatizo uno que revela el travestismo como una plaga social y religiosa que debe ser condenada:

Así fue qe. verificado nuestro enlace usó de mi persona de un modo ese mounstruo artificial qe. entonces no pude comprender: pero con todas las ocultaciones con qe. se manejaba en los primeros días qe. estubo á mi lado, me hicieron sospechar por más qe. se exforsaba no pudo desvanecer mis inquietudes[...] hasta qe. una vez en qe. creyendome dormida se desnudó, pude descubrirle los pechos de una muger[...] los cuales concerbados ocultos bajo de un ceñidor ó faja. Este descubrimiento qe. no esperaba, le obligó á hacerme una confesión de su incapacidad pa. el estado conyugal: del instrumento de qe. se havia valido para consumir su perversa maquinación [...]. Este desempeño me pone ya en la necesidad de solicitar la declaratoria de nulidad de mi matrimonio, y el castigo que merecen sus excesos para que sirva de escarmiento y en lo susecibo no sacrifique á otra infeliz como á mí haciendo escarnio de las más sagradas instituciones de nuestra augusta religión, y del orden social [...].  
(*La nación sexuada* 74-75)

Como consecuencia de esta denuncia, se ordena el embargo de los bienes de Flabert y la posterior entrega de estos a Juana de León. Igualmente, se condena a la infractora a prisión, donde intenta suicidarse para eximirse del escarnio público (*La nación sexuada* 78); también, se dictamina la anulación de su título

de cirujana/o (*La nación sexuada* 81). Tras pretender agredirse por segunda vez, Flabert es deportada/o a Nueva Orleáns en 1824.

De acuerdo a Sierra Madero, la/el travesti, Enriqueta Flabert, tenía 32 años, era originaria/o de Suiza, cirujana/o y viuda/o. A pesar de confesar ser mujer y de solicitar que la eximieran de la inspección ocular, Flabert fue objeto de una revisión médica, ordenada por el tribunal en cargo, que evidenció su sexo biológico. La/el acusada/o adujo que tras la muerte de su esposo, tuvo que adoptar vestimentas masculinas e irse a París para estudiar medicina y, posteriormente, debió conservar su indumentaria para poder trabajar como cirujana/o en Cuba. En esa época, las mujeres no podían ejercer este tipo de profesión tradicionalmente asociadas a los hombres y sólo pudieron ganar acceso a la educación superior en 1887 (Sierra Madero, “Los parias”).

El interés por la educación formal de la mujer se intensifica en la isla a partir de los años 30 del siglo XIX, cuando llegaron noticias europeas y estadounidenses al respecto (Sierra Madero, *La nación sexuada* 67). La alarma circuló más afanosamente que la misma idea de facilitar el desarrollo de las mujeres –por la vía de la instrucción formal– en otras labores ajenas a la atención y el cuidado del hogar. Por más remota que pudiera parecer esta posibilidad, representaba, sin duda alguna, un atentado a la férrea androcracia característica de la sociedad colonial. Una muestra de ello es la reacción de Miguel Rodríguez Ferrer –felizmente rescatada por Sierra Madero (*La nación sexuada*)– en su artículo “Las mujeres” publicado en 1848:

No nos mancharémos con el deseo de que sean meros instrumentos de placer, ó seres condenados á la abnegación y la ignorancia: pero nos guardarémos mucho de codiciar una mujer varonil y sin femeniles encantos, una compañera parlanchina y sabihonda, una niña resuelta a veces más que los mismos hombres [...]. (74)

Del “riesgo” de frecuentar instituciones educativas, Rodríguez Ferrer desprende una serie de conjeturas que lo llevan a expresar su temor a ver subvertidos los roles sexuales y genéricos tradicionales y el riesgo de ver doblemente perjudicados a los hombres: perdiendo el control sobre la mujer y sobre su propia virilidad (o aquello que podía entenderse como tal):

Que la primera no será una encantadora niña, sin ser tampoco un verdadero hombre y que el segundo no será un verdadero muchacho, sin ser tampoco una verdadera niña. ¡He aquí, pues, el efecto negativo y el fruto tan irregular de confusiones tan bastardas. (75)

Nos preguntamos, entonces, si habrá causado más espanto en el tribunal el hecho de que Flabert hubiera ocultado su género biológico con el fin de contraer nupcias con la “víctima”, su condición lesbiana-transgénero<sup>8</sup> o su atrevimiento al desempeñar actividades profesionales y sociales normalmente vinculadas a la condición masculina. En otros ámbitos, casos como este fueron considerados más graves y, en consecuencia, castigados con mayor severidad, si, además de la usurpación de género, podía comprobarse la usurpación sexual. En la descripción del caso de Flabert no aparecen detalles que manifiesten la existencia de esta última infracción.

Lo cierto es que la representación discursiva de la sexualidad en la Cuba del XIX se vio marcada por una gama variopinta de miedos que apuntaban todos al mayor desasosiego insular del siglo: la construcción quebradiza de la identidad criolla ante la entrada irregular y tambaleante a la modernidad.<sup>9</sup> Esta identidad criolla que demarca el territorio del carácter (proto)nacional se dibuja, como ha sido el caso en otros estados-naciones latinoamericanos, sobre la imagen del hombre blanco heterosexual. Poco podría extrañar, entonces, la consternación que provocaron las insubordinaciones (colectivas y/o individuales) frente a la autoridad impuesta por este modelo único.

En *Amistad Funesta* (1885), José Martí utiliza la figura de la mujer rebelde y emancipada (en el vestir, en la exteriorización del deseo y en sus acciones) para erigirla como una inminente amenaza a los cimientos del proyecto de construcción de la Nación: la pareja heterosexual.<sup>10</sup> Veamos cómo Martí nos introduce a su protagonista subversiva: “Lucía[,] robusta y profunda que no llevaba flores en su vestido de seda carmesí, ‘porque no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: la flor negra!’”, añadiendo, luego, que “el de Lucía era un sombrero arrogante y amenazador” (*Amistad funesta* 14-15). Esta caracterización de Lucía responde al propósito de Martí de identificarla, desde el inicio mismo de la novela, a través de rasgos antagónicos al del resto de los personajes femeninos, como Adela, Ana y Sol.<sup>11</sup>

En “Sistema semiótico y significación de *Amistad funesta* de José Martí”, un interesante artículo sobre la articulación del simbolismo floral en

esta novela, Nicasio Urbina inscribe virtudes en personajes como el de Ana a través de la flor que Martí asocia con su caracterización: “Ana aparece asociada a la flor azul, símbolo de lo imposible, de los anhelos más altos y más sublimes, de la esencia de la belleza interior”, mientras que la pureza e inocencia de Sol son vinculadas a la rosa blanca. La rosa roja en manos de Lucía será el anuncio de “una belleza maligna y fatal” (68).

El personaje de Sol será el opuesto necesario para recrear los efectos nocivos de la emancipación de Lucía. La pasión irrefrenable de Lucía afecta su relación con Juan Jerez (que era “noble criatura” [Martí 20]) y su círculo de amistades, particularmente a Sol, quien será el punto de origen de sus desafueros y morirá siendo víctima de sus celos. Aun así, Sol despierta en Lucía reacciones que bien podríamos asociar al homoerotismo femenino que más explícitamente se representará en textos literarios de posterior aparición en Cuba:

Pero no era un hombre, no, el que con más insistencia, y un cierto encono mezclado ya de amor, miraba a Sol del Valle, y con dificultad contenía el llanto que se le venía a mares a los ojos abiertos, en los que se movían los párpados apenas. La conocía en aquel momento, y ya la amaba y la odiaba. La quería como una hermana: ¡qué misterios de estas naturalezas bravías e iracundas! Y la odiaba con un aborrecimiento irresistible y trágico. [...] Cuando Juan Jerez llegó al fin al lado de la niña y Lucía Jerez, que era quien de aquella manera la miraba, los vio juntos, cerró los ojos, [...] y sólo al cabo de algún tiempo, [...] volvió a abrir los ojos, que parecían turbios, como si hubiera cruzado por su pensamiento un ave negra. (101-102)

Entre Sol y Lucía surge una relación marcada por sentimientos tan ambiguos como recíprocos. Esto lo podemos apreciar en un encuentro solitario que sostienen ambas en una ocasión en la que Juan está fuera de la ciudad, ausencia que se encargará de contrarrestar Sol: “Lucía hubiera estado más triste, si no hubiera tenido a su amiga a su lado. Juan no puede venir” (105). En este pasaje, Martí posterga la identificación de la misteriosa amiga, un artificio que le permite recrear una atmósfera de intriga y, por qué no, sugerir varias lecturas de la(s) naturaleza(s) del vínculo entre estos dos personajes:

A los pies de Lucía, en una banqueta, con los brazos cruzados sobre las rodillas de la niña, ¿quién es la que está sentada?, y la mira con largas miradas, que se entran por el alma como reinas hermosas que van a buscar en ella su aposento, y a quedarse en ella; y la deja jugar con su cabeza, cuya cabellera castaña destrenza y revuelve, y luego hacia arriba con mucho cuidado, de modo que se le vea el noble cuello. A los pies de Lucía está Sol del Valle. (105)

La inocencia y vulnerabilidad de Sol la hacen víctima de los celos desmedidos y obsesivos de una Lucía que mucho tiene de los rasgos esquizoides y perversos tan asociados al lesbianismo durante el siglo XIX. El fatalismo que encarna Lucía puede ser vinculado, a mi juicio, a la figura de la vampiresa lesbiana. Este personaje de la literatura de horror fue introducido por Joseph Sheridan Le Fanu en su novela *Carmilla*, publicada en 1871, antecedente e inspiración de otro monumento de la literatura vampírica, *Drácula* de Bram Stoker, adscrito a la tradición victoriana.<sup>12</sup>

Una de las grandes influencias de los relatos sobre vampiresas lesbianas se relaciona a la figura de la condesa húngara Elizabeth Bathory. Diversas fuentes han documentado los asesinatos de la llamada “condesa sangrienta”, quien atacaba a jovencitas con el fin de extraerles la sangre para conservar su juventud. Cuenta la leyenda que Bathory, al castigar físicamente a una de sus sirvientas, sintió que su mano lucía mucho más joven al cubrirse con la sangre derramada por la chica. Me gustaría sugerir un paralelo entre este episodio y otro presente en *Amistad funesta*, donde Lucía se aproxima a Sol y la abraza:

— [...] No, Sol, yo soy tu hermana. No hagas caso de lo que dice la directora. Yo te querré siempre como una hermana —y abrió los brazos, y apretó en ellos a Sol, que llevaba sin miedo, prestísimamente.

— ¡Oh! —dijo Sol de pronto, ahogando un grito. Y se llevó la mano al seno, y la sacó con la punta de los dedos roja. Era que al abrazarla Lucía, se le clavó en el seno una espina de la rosa.

Con su propio pañuelo secó Lucía la sangre, y del brazo las dos entraron en la sala. Lucía también estaba hermosa. (110)

Como Bathory, Lucía también se embellece con la sangre de su joven amiga. En este pasaje el narrador, una vez más, compara el afecto que Sol le manifiesta a Lucía por aquel que puede sentir una niña que admira la fortaleza de su hermana mayor. Aunque no siempre es así:

Sol, no bien vio a Lucía, no quitó de ella los ojos, para que supiese que estaba allí, y cuando le pareció que Lucía le estaba viendo, la saludó cariñosamente con la mano, a la vez que con la sonrisa y con los ojos. Prefería ella que Lucía la mirase, a que la miraran los jóvenes mejor conocidos en la ciudad,



que siempre hallaban manera de detenerse más de lo natural frente a su balcón. (128)

Deliberadamente o no, Martí nos propone unas fronteras muy frágiles entre las manifestaciones de amor fraternal y sensual que demuestran los personajes de Sol y Lucía. En cualquier caso, si se asumiera la existencia de un subtexto homoerótico en *Amistad funesta*, se debería sugerir, también, la representación de Lucía como una figura corruptora de la inocencia de Sol, además de inmoral, impúdica, cruel y perturbada por un amor inseguro y obsesivo:

Porque te quiero, Juan, lo odio todo. Y yo no soy mala, Juan; yo me avergüenzo de eso, y luego me entran remordimientos, y besaría los pies de los que un momento antes quería no ver vivos, y de mi sangre les daría para que viviesen si se muriesen; [i]pero hay instantes, Juan, en que odio a todas las cosas, a todos los hombres y a todas las mujeres! ¡Oh, a todas las mujeres! (116)

Lucía es un elemento transgresor y agresor del bienestar de su círculo social y, en mayor escala, del proyecto de construcción nacional que podemos asociar a valores como la nobleza, candidez y pureza características de otros personajes como Juan, Adela, Ana y, más específicamente, Sol.

La representación de la mujer emancipada como una amenaza a la sociedad criolla puede ser rastreada en textos anteriores como “La mujer viril”, un artículo aparecido en *La Biblioteca Selecta de Amena Instrucción* en 1836:

Las mugeres han nacido para la dependencia i no para el mando. [...] Las mugeres deben agradar por la dulzura, por la timidez i por la modestia, no por la fuerza, ni por la altivez i jactancia [...]. Sean

hombres los hombres, i mugeres, del modo que la naturaleza las ha formado; a mí me gustan los secos bien pronunciados.<sup>13</sup>

En el XIX comienzan a proliferar textos en Cuba que, como el anterior, plantean códigos de conducta social (actividades de esparcimiento, oficios, vestimenta, gestos, actitudes corporales, etc.) que persiguen tanto diferenciar como distanciar los géneros por medio de la polarización de los roles sexuales. En esta tendencia, uno de los trabajos que mayor impacto tuvo en la sociedad cubana fue el estudio de Benjamín de Céspedes, *La prostitución en la ciudad de La Habana* (1888). Situado en la plataforma del positivismo científico, Céspedes afirmaba que los pederastas carecían de instintos morales y que dicha aberración era una condición genética. Céspedes prescribió una serie de medidas –aunque el término “remedios” sería más pertinente en este caso– para controlar lo que concebía como una epidemia física y moral.

Esta “enfermedad” debía ser paliada a través de una profilaxis social que, entre otras cosas, promoviera la práctica de actividades asociadas a la condición masculina, como el béisbol. En la lectura sagaz que propone del texto de Céspedes, Emilio Bejel comenta que la adopción del deporte estadounidense podía contrarrestar la barbarie que encarnaban las corridas de toros españolas. En cuanto a esto, apunta Bejel que:

Accordingly, the Cuban writer Carlos Lobería, in his somewhat autobiographical 1920 novel *Generales y doctores*, says that the protagonist Ignacio García, recalling a Sunday afternoon in Havana before 1895, compares baseball with bullfighting: the former is a

civilized sport, moral and manly, while the latter appears as a savage activity that would attract no civilized Cuban. (*Gay Cuban Nation* 33)

En *Manliness & Civilization*, Gail Bederman explora el cambio del paradigma de masculinidad que, a finales del siglo XIX, se instala en la sociedad estadounidense. Bajo esta perspectiva alternativa, el hombre burgués, contenido y controlado como consecuencia de la moral victoriana, adopta formas de comportamiento que privilegian una masculinidad más agresiva, asociada hasta entonces con la clase obrera. Esta actitud, mucho más orgánica (exaltación de una “virilidad primitiva”) que el pretendido “refinamiento” de las sociedades occidentales, marcó el inicio de nuevas estrategias de posicionamiento social que apuntalaron la supremacía del hombre blanco en la construcción de la nación estadounidense.

Podríamos, entonces, establecer un paralelo que sugiriera la influencia de estos cambios en el modelo de hombre que se comenzaba a imponer en Cuba. No olvidemos, por otra parte, que la introducción del béisbol en la isla pudo servir, no sólo para solidificar la preeminencia de la masculinidad en la sociedad cubana, sino también para vertebrar formaciones identitarias nacionales por medio de estrategias de oposición y distanciamiento de las secuelas culturales de la “nociva” herencia española.

Esta estrategia no es fortuita si entendemos que Céspedes asociaba la prostitución masculina en La Habana a la reciente llegada de jóvenes españoles. Céspedes no está solo en esta empresa. Enrique José Varona, otro personaje

decisivo en la construcción intelectual del independentismo cubano, también identifica la homosexualidad, al igual que otras “enfermedades”, como producto de la presencia europea en la isla. Bejel comenta al respecto:

It seems that his intention is to insist on accusing that the vice comes to Cuba both as a product of Spanish colonialism and as part of the modern corruption from the rest of Europe, thus supporting the construction that homosexuality and other ills come from other countries and other societies (at times accused of being too backward and at others too progressive). (*Gay Cuban Nation* 35)

Por otra parte, también heredado de España es el positivismo que marcó la apreciación de la homosexualidad en Cuba durante las primeras décadas del siglo XX. Como se verá más adelante, el trabajo del endocrinólogo español Gregorio Marañón fue decisivo al influir, por adhesión u oposición, las percepciones y representaciones de los sujetos homosexuales. Desde el inicio mismo del siglo XX, comienzan a proliferar textos que ya no sólo sugieren subjetividades homoeróticas, sino que las adoptan como ejes centrales del contenido.

Tal fue el caso de Mercedes Matamoros, quien publica en 1901 el poemario *El último amor de Safo*. La relevancia de este texto, muy poco apreciado por la crítica especializada, consiste, según Víctor Fowler en que “es ella quien [...] eleva el muro que divide la sensibilidad femenina en nuestra literatura y traza las directrices sobre las que circulará el nuevo siglo” (*Rupturas y homenajes* 34). A pesar de lo poco atractivo que pueda parecer este texto

desde el punto de vista estético, Fowler comenta que “hay en lo que nos dice algo nuevo: una mujer que no esconde el cuerpo que posee y que goza con él” (35). Siguiendo al crítico cubano, Matamoros nos ofrece una mirada alternativa de la mujer deseante, contemporánea a la de su homóloga cubana, Nieves Xenes, quien destaca en poemas como “Baño de mar” (1901) la admiración de la belleza femenina al desnudo tanto en el ámbito público como en el privado (35).

En *El último amor de Safo*, además del reconocimiento y apropiación del cuerpo femenino, es posible observar, también, la exploración de goces alternativos hasta entonces ausentes de la poesía cubana, como es el caso del sadomasoquismo que sugieren estos textos.<sup>14</sup> Estamos ante una propuesta, cuando menos, atrevida que anunciará un cambio de actitud en la inclusión de subjetividades homoeróticas en la literatura cubana del siglo XX.

No es hasta finales de la década de los veinte cuando aparecen dos textos capitales en el estudio de la homosexualidad y el lesbianismo en las producciones culturales cubanas: *El ángel de Sodoma* de Alfonso Hernández Catá (1928) y *La vida manda* de Ofelia Rodríguez Acosta (1929).<sup>15</sup> En la primera de estas novelas, el protagonista, José María, es un ser atormentado por las vivencias trágicas que se desprenden a partir de la ininteligibilidad genérica<sup>16</sup> que le imponen su apariencia física y sus deseos homosexuales.

Hernández Catá atribuye a su personaje principal características que colindan con el hermafroditismo, aunque vistas desde la perspectiva de

Gregorio Marañón deberían estar asociadas a los estados intersexuales.<sup>17</sup> Es propicio señalar que Hernández Catá vivió buena parte de su vida en España, donde, precisamente, las tres voces más prestigiosas en el discurso intelectual en torno a la sexualidad eran Ortega y Gasset, Ramón y Cajal y, justamente, Marañón. Es posible, entonces, que las percepciones de Marañón acerca del sujeto “intersexual” influyeran en las representaciones homoeróticas del texto de Hernández Catá.

En *El ángel de Sodoma*, José María, un personaje de apariencia y rasgos andróginos, decide irse a París para huir de sus deseos por un joven albino<sup>18</sup> y de un infructuoso intento de “(hetero)normalización”. Así, José María emprende este viaje acaso para materializar sus “instintos sexuales” (Marañón *dixit*) en un espacio propicio, desde la perspectiva del narrador, para la exploración de los placeres prohibidos.

Desde esta lectura, el abandono de la isla puede ser entendido también como la imposibilidad de conjugar la disidencia sexual y la afiliación nacional. La ruptura entre identidad sexual y nacional acaba normalizada en un factor común a otras narrativas de la época: la renuncia de la isla o de la vida. José María no altera la fórmula. De hecho, abdica ante ambas opciones. Cuando el protagonista comienza a mostrar ciertos signos de auto-aceptación, decide ir al encuentro del hombre que desea. Al no acudir este último personaje a la cita, José María se quita la vida en el mismo lugar donde lo esperaba, una estación de trenes de París.

No estamos ante un texto de un autor poco conocido, situación que nos lleva a suponer el impacto social que anticiparía Hernández Catá con la publicación de *El ángel de Sodoma*. No es casual que en la segunda edición de la novela apareciera respaldada con dos voces autorizadas (¿autoritarias?) en el ámbito intelectual insular: un prólogo de Marañón y un epílogo del criminalista español Luis Jiménez de Azúa.

Situado en el cientificismo positivista, Marañón advierte que la homosexualidad es una enfermedad que se manifiesta en el individuo incapaz de persistir en el proceso de maduración sexual, cuyo fin, qué duda cabe, es la heterosexualidad. Sin embargo, como lo señala Emilio Bejel:

But, contrary to the writings of Enrique José Varona and Dr. Benjamín de Céspedes [...], Marañón insists that society be tolerant and understanding of homosexuals, treating them “as one treats a diabetic.” Homosexuality is a sort of deficiency in human evolution, but it is not a crime or a vice. [...] [For Marañón], the remedy that “blinds the source” of the “abnormalities” is a “strengthening of the differentiation of the sexes, exalting the masculinity of men and the femininity of women. (*Gay Cuban Nation* 70-71)

Hernández Catá simpatiza con Marañón en la descripción de un sujeto homosexual víctima de confabulaciones biológicas, pero a diferencia del científico español, en *El ángel de Sodoma* ni siquiera el tan dudoso remedio de la “masculinización del hombre” es una alternativa feliz para su protagonista. José María permanece alejado de su propia sexualidad (por medio de la

negación), de la dinámica social dominante, de la isla y, a fuerza de ausencias, de la vida.

Una lectura atenta del vínculo entre homosexualidad y fatalismo, ese binomio indisoluble en los textos cubanos de principios del siglo XX, nos permitirá comprender el proceso de gestación y evolución de la nueva arremetida de la literatura homoerótica finisecular. Para ello, convendrá detenerse en la novela de Ofelia Rodríguez Acosta, *La vida manda*.<sup>19</sup>

Rodríguez Acosta nos brinda la oportunidad de situarnos en los años de los orígenes convulsos del feminismo en Cuba. La protagonista de *La vida manda*, Gertrudis, conjuga las múltiples aristas de la transgresión social: es una mujer emancipada, independiente, deseante y, como de inmediato veremos, desafía los más importantes cimientos de la identidad nacional.

Se pueden señalar como antecedentes (de esta visión de la mujer transgresora en oposición a la mujer sumisa) dos novelas de Miguel de Carrión. En *Cuba en su imagen*, Adriana Méndez Rodenas propone un análisis de *Las honradas* (1917) y *Las impuras* (1919) apoyado en el paradigma psicoanalítico freudiano. Desde esta perspectiva, tenemos una visión polarizada de la mujer cubana de principios del siglo XX: la “buena mujer” (casada, sexualmente pasiva, sumisa, ama de casa y madre abnegada) y “la mala mujer” (emancipada, deseante y sexualmente activa):

En uno y otro caso, las novelas de Carrión dramatizan el hecho de que, en el patriarcado, la mujer no tiene sexo, puesto que está obligada a



ponerlo al servicio del deseo del hombre. (Méndez Rodenas 76)

Por su parte, la Gertrudis de *La vida manda* descarta los rasgos predeterminados del ideal de mujer/matriz cubana. Nina Menéndez nos la presenta como un personaje ajeno a la tradición literaria de tinte feminista de principios de siglo:

*La vida manda* portrays a protagonist who is not well-to-do, married, and trapped in the domestic sphere, nor is she a virgin, a mother, a nun, or a prostitute. She is, rather, a clerical worker exploring the options available to a single woman who aspires to achieve economic independence through salaried employment and, in defiance of social conventions, rejects marriage and domesticity, asserting the freedom to pursue nontraditional relationships based on equality. (178)

Habiendo explorado sin éxito los beneficios y desafíos que le ofrecían el amor libre y el matrimonio convencional, no es azaroso que Gertrudis entre en contacto con otra alternativa amorosa. Es aquí cuando Rodríguez Acosta introduce el personaje de Delia Miranda, una mujer que “le inspiraba curiosidad” (103), a quien apenas se describe como una mujer independiente, próspera, intelectual y bondadosa.<sup>20</sup> Pero, hay algo más que no nos cuenta Ofelia Rodríguez Acosta, Delia es lesbiana. Este hecho mucho tiene que ver con el silencio que en esos años rondaba y definía todo lo concerniente al lesbianismo en la sociedad cubana. Sin embargo, el subtexto homoerótico no deja espacio para la duda:

– [...] Yo puedo tratarla a usted cuantas veces la vea. Me siento un poco comprendida por usted; pero si fuéramos amigas, quizá se echara todo a perder. *Usted sabe que yo sé quién es usted.*

– ¿Y me censura?

– No.

– ¿Me compadece?

– Tampoco.

– *Soy así de un modo inevitable.*

– *Sea usted como usted quiera y por lo que quiera.*

Lo único que a mí me interesa de usted es su corazón. (105, el énfasis es mío)

La apertura de Gertrudis alimenta las ilusiones de Delia, quien se atreve a manifestarle la novedad: “Amiga mía –déjeme llamarla así por un momento– quizá esté usted despertando el cuarto sentido de mi corazón” (106). Conviene acotar acá que Delia embarca en el sistema de categorías amorosas que propone Gertrudis (el amor pagano, humano, divino y absoluto [105-106]) y le confiesa un amor absoluto, ya no amistoso ni fraternal. En un encuentro posterior, presenciamos una transgresión más de la protagonista cuando esta corresponde al deseo de Delia:

La mirada de Gertrudis, hipnotizada, bajó hasta los labios de Delia que se estremecía voluptuosamente. *Alocada, halló placer en aquella sensación nueva.* ¡Qué honda y dolorosa caricia la de aquellos *pérfidos y malévolos* ojos fascinantes! También los suyos llegaron a mirar así. Se agitó pecaminosamente en la larga, interminable, dulce mirada de la otra mujer. Delia sonreía triunfalmente. Volvió en sí *espantada*. Se turbó desesperada, en medio de caótica desorientación. *La bebida* se le subía a la cabeza, cegándola. [...]

Como en sueños vio que todos se marchaban y ella también.

Que la llevaban a alguna parte. La conducía *un hombre*. Su voz ronca, insegura, la oyó en las postrimerías de su discernimiento.

¿Era Damián? ¿Félix? ¿Antonio? ¿*Delia*? Sus deseos fueron calmados físicamente, sin que ella supiera cómo ni por quién. (195-196, el énfasis es mío)

A todas luces, Gertrudis intuye su deseo por Delia y se resiste a él con la torpeza y cautela de quien se introduce en un sendero desconocido. Pronto el deseo se empaña por el debilitamiento de la razón (el alcohol) y por sus prejuicios (el espanto). Su homofobia la lleva a suponer la participación de un hombre en el desahogo de su apetito sexual, aunque más tarde incluya a Delia en la lista de posibles amantes. Al respecto, Nina Menéndez comenta que la referencia a Delia no sólo da cuenta de la asociación de Gertrudis a una posible práctica sexual lésbica, sino que también reafirma las veladas referencias homoeróticas que anteriormente aparecen en el texto. Menéndez destaca, además, que de los cuatro posibles amantes que considera Gertrudis, la única que se encontraba en la fiesta era Delia (“Garzonas y feministas” 184).

La osadía de Ofelia Rodríguez Acosta se detiene aquí, pues este será el último pasaje donde aparecerá Delia. En efecto, más tarde Gertrudis se mostrará arrepentida, al menos en apariencia, ante la insinuación de un vínculo amoroso con Delia:

- Se habla mal de mí, ya lo sé.
- Pero se dice lo peor...
- ¿Qué es lo peor?
- Que vives con Delia.

Gertrudis se quedó muda. Una vergüenza delicada, dolorosa, un poco retrospectiva, le sacó a los ojos repentinas lágrimas de pudor.

– ¡Qué asco! –murmuró cansadamente. (208-209)

La supuesta repulsión que expresa al final del relato Gertrudis la regresa al seguro mundo de las convenciones. Este rechazo resulta poco casual si advertimos que Gertrudis, en este momento de su vida, empieza a sentirse insegura y frágil, acaso “víctima” de sus desafueros de mujer emancipada y liberal.<sup>21</sup>

*La vida manda* levantó revuelo en los grupúsculos feministas en la sociedad cubana de principios de siglo. Surgieron, así, opiniones encontradas sobre el rol social de personajes tan ininteligibles como los de Gertrudis y Delia. Posiblemente, una de las primeras en reaccionar fue Mariblanca Sabas Alomá, una de las pioneras del feminismo insular. Sabas Alomá tuvo conocimiento de la novela de primera fuente, pues fue la propia autora quien le ofreció leerle personalmente el manuscrito. Sobre la novela dice que:

En conjunto, la novela me pareció “una cosa muy seria”. Bien escrita, [...] bien “armada”, bien realizada. A veces demasiado cruda, demasiado veraz, cosa que los mediocres no perdonan. [...] A veces, también demasiado prolija en la descripción de escenas donde la línea del amor cruza con la línea de la lujuria, como en la vida cotidiana. [...] Ofelia, al conducir la trama de su novela, ha salvado con pericia y con valor, a mi ver, estos escollos. (232).

Sabas Alomá, además de halagar las dotes de narradora de Rodríguez Acosta, nos comenta acerca de las cualidades de una protagonista “buena sin

mojigangas” y portadora de “un concepto de la moral distinto del corriente” (232).

Ahora bien, por una parte, Sabas Alomá advierte ciertos “peligros” en la recepción de esta novela (“quizás el único libro valiente que se ha escrito en Cuba de muchos años acá” [235]) y, por la otra, sugiere que “el lector inteligente lo tome en sus manos libre de prejuicios” (235). Sin embargo, Sabas Alomá, situada en su “feminismo progresista”, olvida mencionar unos de los aspectos más atrevidos de la novela: el lesbianismo de Delia y el sugerente vínculo (amistoso/sensual) que mantiene con Gertrudis. Las reflexiones de Sabas Alomá acerca del lesbianismo me llevan a afirmar que se trata de una omisión, a todas luces, deliberada y bien sustentada por la homofobia de esta feminista cubana. Para sostener esta afirmación conviene remitirse a su texto *Feminismo: Cuestiones sociales y crítica literaria*, una recopilación de artículos de opinión que aparece publicada en 1930.

Recordemos que en esos años, los “andrócratas”, ante el temor de perder su posición privilegiada, a menudo acusaban a las feministas de pretender ser hombres y para ello qué mejor cosa que acusarlas de lesbianas, una condición asociada con la parodia malograda de la virilidad. Veamos cómo se defiende Sabas Alomá ante tales acusaciones:

Para una desoladora inmensa mayoría de las gentes, “feminismo” es sinónimo de “masculinidad”. Feminista, entonces, es la mujer que ha dejado de ser mujer; nos la representan en un tipo negado de belleza y de gracia, con la voz baritonal, el genio endemoniado, la frase insultante para el sexo fuerte

siempre a flor de labios, cuello, corbata, antiparras, ademanes hombrunos, y ¡horror de los horrores!, la sombra acusadora de un bigote incipiente coqueteando con las teorías del Doctor Gregorio Maraón! (47)

No obstante, en un arrebato de comprensión, Sabas Alomá acepta que esta posición es justificada debido a que “toda innovación, toda revolución de costumbres, produce pánico” (48). El mismo pánico que debió haberle producido el personaje de Delia en *La vida manda*. De hecho, el tema del lesbianismo ocupó su atención en varios de los artículos aparecidos en *Feminismo*. El término favorecido fue “garzonismo”, cuyo origen se remonta a la novela del escritor francés Victor Marguerite, *La Garçonne*.

Bajo esta luz, la “garzona” era “viciosa”, “complicada en su psicología”, vivía una vida “lánguida, enfermiza, precaria, al margen de toda actividad social” y, como si esto fuera poco, la “garzona” era:

El producto del abandono, de la ignorancia, de la injusticia, de la precocidad sexual desarrollada no bajo la dirección científica de madres y maestros expertos, sino bajo el morbosismo desesperado de una educación mística, llena de favores histéricos. (95-96)

Sabas Alomá continúa diciendo que el lesbianismo es producto de “la ignorancia e imbecilidad del género humano” (97). Concluye, además, afirmando que esta “enfermedad social” ocurría con “aterradora frecuencia” en Cuba, más precisamente en los estratos sociales más privilegiados (99).

El artículo de Sabas Alomá provoca la reacción de la doctora Flora Díaz Parrado, una de las defensoras más destacadas de los derechos de las mujeres cubanas. Díaz Parrado aduce que:

La garzona es el tipo [de] represalia en contra de la actitud socialmente injusta de los hombres y [...] la garzona es un tipo justo dentro de la incongruencia humana. (106)<sup>22</sup>

Si para Sabas Alomá las actitudes de las “garzonas” pueden parecer desacatos del código moral y social que debe privar en la conducta de la mujer feminista, para Díaz Parrado: “[...] A través de todas estas actitudes alocadas, [se descubre] un afán de reivindicación sexual. ¿Equivocado? ¿Excesivo? ¡Quién sabe! ¿Cuándo los revolucionarios han conocido el sentido del límite?” (107).

La “garzona” de Sabas Alomá desafía la sexualidad imperante y como consecuencia de esto se hace vulnerable al acercamiento monolítico, compacto y opresivo sobre el Otro. Si consideramos la coyuntura socio-histórica, esta situación la denuncia, con una valentía inaudita, Díaz Parrado:

Usted sabe que antiguamente se miraba con remilgos morales a los epilépticos y a los locos. Pienso: [¡]quién sabe si estos ascos nuestros de ahora no sufran en el mañana el anatema burlesco! (107)

Perspicazmente, Díaz Parrado anticipa y denuncia la repercusión de los prejuicios morales en esa concepción burlesca de las sexualidades periféricas que se extenderá en Cuba a lo largo del siglo XX.

### **De Batista a Castro: Sexualidades subversivas y profilaxis social**

En los cimientos del discurso nacionalista cubano encontramos bien arraigado el sistema de valores machistas, legitimado cotidianamente por el androcentrismo y falocracia institucionales. Ya en vísperas de la Revolución, se podía advertir el control social de las actividades sexuales de los individuos, en una sociedad que ensalzaba –y continúa haciéndolo– la pareja heterosexual como su pilar fundamental. No es motivo de asombro que, en este contexto, las únicas relaciones extramaritales aceptadas fueran aquellas emprendidas por los hombres.

Bajo la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959), la homosexualidad era exclusivamente asociada a los hombres afeminados (*locas*), quienes parodiaban los roles estereotipados (genéricos y sexuales) de la mujer. Estos individuos no alcanzaban a ser aceptados como miembros activos de la sociedad y, en muchos casos, eran confinados a modos de vida al margen de la ley (Lumsden 56-7).

En uno de los más importantes análisis acerca de la homosexualidad en Cuba, *Machos, Maricones, and Gays*, Iam Lumsden analiza la situación de estos grupos durante la tiranía de Batista:

Still most *entendidos* could enjoy their personal life as they saw fit. And although *maricones* and *locas* were often harassed by the police, they were not systematically persecuted, [...] because the Batista government was not effective enough to be able to regulate personal behaviour. (57)



Con la instalación del régimen revolucionario, afloró la necesidad de recuperar la dignidad nacional enturbiada durante el gobierno “complaciente” de Batista. Se adoptaron, pues, varias iniciativas para “limpiar” la sociedad cubana de la “impudicia” reinante. La más importante de estas medidas consistió en el intento –por demás fallido– de erradicar la prostitución y hacer de las trabajadoras sexuales “mujeres decentes”. Un afán moralista que se extendió hasta los homosexuales “más visibles”; estos eran, evidentemente, los hombres afeminados.

A partir de 1961, comienzan a registrarse redadas en el marco de lo que se llamó la “Operación Triple P” que, como lo documenta Guillermo Cabrera Infante en el documental *Conducta Impropia* (1984), tenía como objetivo la persecución de pederastas, prostitutas y proxenetas.<sup>23</sup> En las primeras décadas de la Revolución (de los sesenta a los ochenta), el control hegemónico de las subjetividades sexuales y genéricas se traducía en una herramienta más de la inflexible oposición a todos los “vicios burgueses” heredados del pasado, todos estos imputados a la influencia indeseable de la presencia estadounidense en la isla. Perseguir a los homosexuales y prostitutas era, pues, un desafío más al poderío imperialista y una condena a todo aquello que pudiera ser visto como antirrevolucionario.

Paralelamente, en los primeros años de la década de los sesenta, varios intelectuales entusiasmados con el proyecto social revolucionario concentraron

esfuerzos en ese hito cultural que pretendió ser la revista *Lunes de Revolución*, que aparecía encartada en el periódico *Revolución*, dirigido por Carlos Franqui (Méndez Rodenas 93). *Lunes* contó con la participación de escritores como Guillermo Cabrera Infante (su primer director), Virgilio Piñera y Heberto Padilla.

Estos autores, junto a otros, vertebraron la vanguardia literaria de la Revolución que abrazaba las nuevas corrientes literarias occidentales.<sup>24</sup> El naciente movimiento contempló, entre otras cosas, la inclusión de textos de temática abiertamente homoerótica. Esta iniciativa pronto pareció contravenir los parámetros de las producciones culturales que debían responder a los intereses del nuevo sistema político.

Establecidos los cánones político-estéticos del arte revolucionario, comienza a advertirse un distanciamiento de ciertos escritores (así como de otros artistas) que comenzaron a ser marginados por el sistema, siendo el exilio, el silencio o la adhesión al régimen las alternativas ofrecidas.<sup>25</sup> Como era de esperarse, publicaciones como *Lunes* y *Revolución* fueron clausuradas, mientras que creadores como Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas, entre tantos otros inscritos en las listas de “indeseables”, fueron condenados al ostracismo.

Como consecuencia de estas medidas, se fueron polarizando aún más las afiliaciones identitarias públicas y privadas, fueran estas religiosas, políticas o sexuales. Quienes no lograron distanciar ambas prácticas (privadas y públicas) corrían el riesgo de sumarse a las filas de una de las instituciones más

aciagas del sistema cubano, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (U.M.A.P.), creadas en 1965 para controlar la desobediencia social.<sup>26</sup> Lumsden se refiere a estas unidades como:

A plan [...] to rehabilitate individuals whose attitudes and behaviour were perceived as being nonconformist, self-indulgent, and unproductive – in short, nonrevolutionary by the standards of the revolution. (65)

Los trabajos forzados que se emprendían en el seno de las U.M.A.P. debían ser entendidos como una ayuda en favor del desarrollo de la provincia de Camagüey.<sup>27</sup> Muchas otras medidas represivas –más o menos formales– se manifestaron en lo que, indudablemente, fue el período más homofóbico de la Revolución.

Lumsden advierte que apenas a mediados de los ochenta, los homosexuales cubanos comenzaron a sentirse menos intimidados por el Estado con relación a la manera en la que públicamente podían expresar las dimensiones sexuales de sus vidas (130). Sin embargo, la orientación sexual no es un aspecto determinante en la configuración identitaria de los homosexuales, lesbianas y bisexuales cubanos. En efecto, la discreción en materia de prácticas sexuales es un compromiso ineludible para quienes, como la mayoría de ellos, deseen proteger a sus familias de las miradas censuradoras de colectivos aún marcados por la tradición machista y homofóbica.

Estos grupos sexuales, especialmente las lesbianas, permanecieron ausentes del discurso nacional. No obstante, se puede afirmar que desde la

publicación del relato laureado *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (Senel Paz, 1991) y la exhibición de su adaptación cinematográfica (*Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), la producción cultural cubana ha abierto importantes espacios a favor de la representación de sexualidades alternativas.<sup>28</sup> Es preciso señalar que varios textos de temáticas homoeróticas aparecen en los años precedentes. Sin embargo, la excelente acogida internacional de *Fresa y Chocolate* situó en la palestra nacional varias cuestiones, entre ellas el problema de la visibilidad de las minorías sexuales y, sobre todo, la necesidad de estos grupos de irrumpir estruendosamente para revertir el silencio impuesto por el discurso nacional hegemónico.

Autores como Leonardo Padura Fuentes, Pedro de Jesús López Acosta, Ena Lucía Portela, Mercedes Santos Moray, Marilyn Bobes, Jorge Ángel Pérez, José Félix León, Roberto Urías, Adriana Zamora, Abilio Estévez, Miguel Mejides y Guillermo Vidal (por citar sólo algunos de ellos) han producido y publicado novelas y, en su mayoría, cuentos donde la temática homosexual es el hilo central del argumento. Estos escritores (la mayor parte nacidos entre finales de los sesenta y principios de los setenta) se pasean entre estéticas iconoclastas y barrocas, pero coinciden ineludiblemente en su intento por quebrar el silencio en el cual se había sumergido todo aquello que escapara del molde único y hegemónico de la heterocracia institucional (particularmente, las identidades patriarcales, hipermasculinas y, claro está, heterosexuales).

¿Gesto provocador? Sin duda alguna. Estamos ante un acto sedicioso e irreverente frente al régimen de control de la individualidad y ante un desafío a las tradicionales políticas censoras. Como es de esperarse, algunos de los textos en cuestión aparecieron en antologías foráneas y, a pesar de haber recibido honores en concursos literarios, pasan desapercibidos ante los ojos de la crítica local. No obstante, podemos hablar de cierta apertura y tolerancia, cuando más recientemente empiezan a ser premiados y publicados textos como *Una extraña entre las piedras* de Ena Lucía Portela e, incluso, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* de la cubano-americana Sonia Rivera Valdés (premio “Casa de Las Américas” 1998).

La reciente narrativa cubana se regodea en los intersticios del artificio literario para edificar representaciones de identidades travestis, homosexuales y lésbicas que, como lo podemos advertir en estos textos, se presentan como incompatibles y, en cualquier caso, ajenas al texto nacional. Desde la marginalidad, se enturbian las formaciones discursivas de la cubanía para dejar lugar a las visiones (a ratos derrotistas, a ratos sólidas) de sexualidades alternativas. Se trata, pues, de un diálogo imposible entre la Nación y el deseo homoerótico y, acaso, un contrapunteo desenfrenado y justiciero que persigue saldar las deudas del pasado y subvertir las del presente.

### Notas

<sup>1</sup> Con “sexualidad alternativa” entiendo todas las prácticas e identidades sexuales ajenas al modelo heterocrático burgués, donde el deseo es sujeto a pares dispuestos de acuerdo a su situación dentro de un sistema condicionado por el deseo y el poder (sumisión/dominación) y a su capacidad de conformarse a las exigencias de los modelos socialmente aceptados. Me refiero, particularmente, a la pareja heterosexual a la cual se le atribuye la perpetuación de la sociedad, a través de su rol reproductor.

<sup>2</sup> Abel Sierra Madero ofrece una de las recopilaciones más exhaustivas de textos del siglo XIX en Cuba sobre las sexualidades alternativas: *La nación sexuada* (2002) y la serie de artículos “La policía del sexo: La homofobia durante el siglo XIX en Cuba” <<http://www.sexovida.com/colegas/policia.htm>>.

<sup>3</sup> En ciertas citas se mantendrá la ortografía antigua.

<sup>4</sup> El artículo se firmó bajo el seudónimo “El amante del periódico”.

<sup>5</sup> El artículo en cuestión aparece reseñado en el trabajo de Cintio Vitier, Fina García Maruz y Roberto Friol, *La literatura en el “Papel Periódico de La Habana”*.

<sup>6</sup> Al considerar este enunciado, Sierra Madero expone que: “Este proceso de sexuación de sujetos conllevará necesariamente a la instauración de un sistema de valores que determinará una “normalidad” natural y armónica. Su transgresión implica la entrada al campo de los trastornos y las anormalidades. Así, ha quedado establecida la supremacía de lo masculino por un lado, sobre lo femenino, andrógino y homosexual, por otro. Estas categorías han sido concebidas como antagónicas y son consecuencia de la cultura androcéntrica, patriarcal, sexista o como quiera llamársele” (“Los parias”).

<sup>7</sup> El artículo de Caballero da cuenta del aumento de grupos de hombres homosexuales en La Habana durante el siglo XVIII, un fenómeno que desde

entonces comenzó a captar la atención de personalidades de las esferas intelectuales y religiosas de la metrópolis.

<sup>8</sup> La escasa documentación que disponemos sobre Enriqueta Flabert nos impide conjeturar si se trataba de una lesbiana que tuvo que acudir al travestismo o de un/a transexual.

<sup>9</sup> En “Cuba y lo Cubano”, Damián J. Fernández reflexiona sobre los varios intentos cubanos de entrada a la modernidad: “Aspirations for political modernity and for modernization have a long history on the island, dating back to the eighteenth and nineteenth centuries as modern (liberal) nations reached Cuban shores (via elites) from Europe (particularly France) and later the United States. The influence of the intellectual package of modernity was anything but uniform among the elites who led the independence wars (1868-78; 1895-98) or those who later participated in the political leadership of the republic (1902-59) and the revolution (1959)” (93-94).

<sup>10</sup> Al respecto, conviene remitirse al ambicioso trabajo de Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*.

<sup>11</sup> Adela y Ana son descritas en el mismo fragmento como: “[Adela] delgada y locuaz, con un ramo de rosas Jacqueminot [...]; Ana, ya próxima a morir, prendida sobre el corazón enfermo, en su vestido de muselina blanca, una flor azul sujeta con unas hebras de trigo” (14). Igualmente, Sol es presentada a partir de la sutileza y belleza de sus atributos físicos más que de su talento artístico: “¡Ya se sabía que en Instituto de la Merced había una niña muy bella!, que era Sol del Valle; [¡]pero no se sabía que era tan bella! Y fue al piano; [...] y cuando se levantó del piano, el rumor fue de asombro ante la hermosura de la niña, no ante el talento de la pianista, no común por otra parte” (99).

<sup>12</sup> Sobre las representaciones de poder, homoerotismo femenino y vampirismo se han elaborado varios estudios, entre los que se destacan los de Raymond T. McNally, “In Search of the Lesbian Vampire: Barbara von Cillu, Le Fanu's *Carmilla* and the Dragon Order” y Carol A. Senf, “Women and Power in *Carmilla*”.

<sup>13</sup> *Biblioteca Selecta de Amena Instrucción* (La Habana) 294, citado por Abel Sierra Madero en *La nación sexuada* (82-83).

<sup>14</sup> Para una exploración más amplia de este tema, conviene consultar el estudio del poemario de Matamoros que propone Víctor Fowler en *Rupturas y homenajes* (30-56).

<sup>15</sup> Como lo reseña Marilyn Bobes (*Revolución y Cultura* N° 5 [1993]), la novela *El ángel de Sodoma* fue desconocida en Cuba y, de cierta manera, sigue siéndolo. Más recientemente, críticos como Víctor Fowler y Alberto Garrandés han volcado su atención sobre esta novela, pionera en el desarrollo de la temática homosexual masculina en la literatura cubana.

<sup>16</sup> Me refiero a “ininteligibilidad genérica” desde la perspectiva desarrollada por la teórica estadounidense Judith Butler. Para una revisión detallada de este concepto, conviene remitirse al capítulo II de esta tesis.

<sup>17</sup> En su análisis de las categorías sexuales desarrolladas por Gregorio Marañón, Beatriz Celaya comenta que: “En primer lugar, [Marañón] utiliza términos como el de inversión, que denotaban, tras la elaboración teórica de los sexólogos, la homosexualidad masculina y femenina. En segundo lugar, la homosexualidad a la que caracteriza dentro de ‘los estados que pudiéramos llamar monstruosos’ (‘Los estados intersexuales’ 159) es difícilmente distinguible de una inversión no erótica. En ambos casos, se trataría, según Marañón, de ‘estados intersexuales’ ‘en los que coinciden en un mismo individuo caracteres sexuales (anatómicos o funcionales) de uno y otro sexo’, y los dos tendrían como causa primaria ‘la coexistencia anormal de las dos secreciones sexuales en el mismo organismo’ (‘Los estados intersexuales’ 158-59), esto es, una alteración en las glándulas sexuales, testículos y ovarios” (20-21).

Para una revisión de primera mano acerca de los “estados intersexuales”, puede consultarse el artículo de Marañón “Los estados intersexuales en la especie humana” de 1929 (155-185).

<sup>18</sup> Pertinentemente apunta Alberto Garrandés que justo en el encuentro con el joven albino “empieza la cuestión a salpimentarse con un tropismo que entra en el campo *queer*: nada menos que un *freak*” (“Sodoma y Babilonia”). Más que un “freak”, tanto el albino como José María son personajes



marginales, exiliados del código estético (el primero, ajeno, a primera vista, a toda afiliación racial y, el segundo, de rasgos poco masculinos, según el canon de la época) y disidentes de la *heterocracia* imperante.

<sup>19</sup> *La vida manda* fue publicada en Madrid en 1929; una segunda edición aparece en la misma ciudad en 1930. Al momento de su publicación, Ofelia Rodríguez Acosta residía en Cuba; sin embargo, no he encontrado ninguna referencia que nos haga pensar que la novela circuló libremente en territorio cubano.

<sup>20</sup> En ningún momento se nos describe físicamente a Delia, una omisión muy significativa, pues la literatura de la época enfatizaba, no con poca saña, gesticulaciones y rasgos masculinos exagerados como producto de la incapacidad de dilucidar las contradicciones de una sexualidad que se concibe a partir de la dicotomía de género.

<sup>21</sup> Nina Menéndez destaca la influencia de los trabajos de Gregorio Marañón en la caracterización física de las lesbianas: “For Marañón, the bottom line is that if a woman either displays a high level of sexual desire or is unwilling to indulge her husband sexually, suffers depressions, doesn’t enjoy domestic life, or is not happy in her marriage, she must be a lesbian. Lesbians are sexually passionate, assertive women with ‘viriloid traits’ who are inclined toward participation in the public sphere” (“Garzonas y Feministas” 175).

<sup>22</sup> La respuesta de Flor Díaz Parrado, “Génesis económica del garzonismo”, apareció publicada en la colección de artículos de Mariblanca Sabas Alomá que anteriormente se ha reseñado (*Feminismo* 106).

<sup>23</sup> Iam Lumsden, en su descripción de la nefasta “Triple P”, indica que: “Three P’s was seen by many as an ominous portent of what lay ahead. In the past, homosexuals might have been stigmatized, mocked, or even individually exploited by the police. But according to Carlos Franqui, one-time editor of *Revolución*, [...] now they were beginning to be treated as a class of antisocial pariahs in the “first massive socialist raid” of the revolution” (58).

Las acciones de la “Triple P” se extendieron durante las primeras tres décadas de la Revolución y, sin duda, son un antecedente vital en la

introducción de nuevas formas de representación de las subjetividades homosexuales.

<sup>24</sup> No obstante, como lo acota Méndez Rodenas: “La luna de miel entre la revolución y los escritores dura poco, puesto que en 1961 se cierra *Lunes de Revolución* tras las famosas ‘Conversaciones en la Biblioteca’ entre Fidel Castro y los intelectuales, en las que se debaten por primera vez la orientación de la cultura en Cuba, el papel del intelectual en la Revolución y la misión del arte en una sociedad en armas” (93-94).

<sup>25</sup> En esta coyuntura, Méndez Rodenas expone el surgimiento de una “literatura de transición”, donde: “Más que ningún otro género, la novela es relegada a la tarea de hacer comprensible el proceso de cambio y transformación de la sociedad cubana y servir de intermediario entre el escritor y el dinamismo del proceso social” (98).

<sup>26</sup> Varios artistas cubanos fueron condenados a trabajos forzosos en las U.M.A.P. Muchas fueron las sospechas que pudieron conducir a la detención de estas personas. Entre ellas, podríamos mencionar la tenencia de material foráneo (discos, libros, etc.), un corte de cabello extravagante o cierta “fragilidad” que pudiera provocar la asociación con una sexualidad contrarrevolucionaria. Cualquiera fuera el motivo, personajes como Pablo Milanés, hoy uno de los estandartes de la “Nueva trova cubana”, desfilaron por estos centros. Años más tarde es posible apreciar no sólo la “reinserción social” y “reeducación” de estos artistas que les ha permitido formar parte importante de la producción cultural local, sino, también, atreverse a desafiar el imperativo moral revolucionario. Así lo vemos cuando Pablo Milanés entona su “Pecado original”: “Dos almas / dos cuerpos / dos hombres que se aman / van a ser expulsados del paraíso / que les tocó vivir. / [...] En la más dulce intimidad con amor / sí como por siempre / hundo mi carne / desesperadamente en tu vientre / con amor también. / No somos Dios. / No nos equivoquemos otra vez”.

<sup>27</sup> “Trabajo forzado” es la nomenclatura que mejor caracteriza estas largas jornadas de trabajo cuya única “recompensa” era una remuneración precaria. Varios de los antiguos participantes de las U.M.A.P las asocian a los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial (*Conducta Impropia*).

<sup>28</sup> En su artículo “Tema homosexual en la literatura cubana de los 80 y los 90”, Alfredo Alonso Estenoz reflexiona acerca del impacto que ambos textos produjeron en la sociedad cubana: “La elección se justifica si tenemos en cuenta que, de cierta manera, ambas obras sintetizan el debate sobre la situación de los homosexuales en la Revolución Cubana. Dicho debate se centra en la pregunta de si estos tienen derecho a ejercer libremente su sexualidad dentro de una sociedad de nuevo tipo, o si su condición contradice los principios en los que esta busca asentarse”.

Hasta ahora, no ha habido una respuesta oficial a estos interrogantes. No obstante, las nuevas generaciones de creadores cubanos exploran asiduamente configuraciones sexuales alternativas.

**Capítulo II**  
**Una patria para (casi) todos: Sexualidades nacionales en Cuba**

## Capítulo II

### Una patria para (casi) todos: Sexualidades nacionales en Cuba

#### Categorías sexuales en el contexto cubano: Una revisión problemática

Si bien entendemos que la sexualidad es un pilar fundamental en la configuración de las identidades individuales y colectivas, la sexualidad es, también, un elemento confinado al ámbito privado.<sup>1</sup> Los intentos por situar la sexualidad en el espacio público han suscitado reacciones como la normalización del deseo y las prácticas sexuales alternativas, particularmente en ciertas cúpulas intelectuales de las sociedades occidentales modernas. De hecho, estas sexualidades continúan siendo percibidas como gestos provocadores y desestabilizadores de los valores morales dominantes.

Si bien hoy es posible proponer estudios acerca de la diversidad sexual (cualquiera sea el contexto donde se encuentre reflejada) es, en gran parte, gracias a la labor fundadora de las críticas feministas y, en la última década, a los estudios de género y sexualidad (estudios *queer*, lésbicos y gays). La teoría *queer* (de afiliación intermitente con los estudios de género) y los estudios gay y lésbicos se plantean, desde la década de los noventa, una constante negociación de sus objetos de estudios y, más particularmente, de las posiciones políticas que deben asumir al momento de analizar las interacciones entre la sexualidad humana y la producción cultural.

Con miras a establecer las diferencias con su inmediato antecesor (los estudios gay y lésbicos), la teoría *queer* incluye en su marco analítico el transexualismo, el travestismo, el hermafroditismo y la ambigüedad genérica, en su afán por desvelar las incoherencias asociadas al género/sexo/deseo que desestabilizan la heteronormativa hegemónica (Jagose 3). En lo que atañe a los estudios GLBTT,<sup>2</sup> en su afán por resarcirse de las acusaciones de un asimilismo reductor, comienzan a presentarse como un espacio abierto para la discusión de tópicos inherentes a la inconformidad sexual, acogiendo así, por ejemplo, la bisexualidad, el transexualismo y el sadomasoquismo (Abelove xvii).

Si ambos paradigmas analíticos se abocan al estudio de la diversidad sexual, conviene, luego, advertir la distancia abismal que los separa en lo concerniente a la identidad sexual. Los estudios GLBT surgen de las honduras de las luchas reivindicativas y de la necesidad de autoidentificarse en tanto que “minoría sexual”, con el objetivo de alcanzar el reconocimiento de derechos civiles, tal como fuera el caso de las mujeres y los afroamericanos en el contexto estadounidense. En cambio, la teoría *queer* postula la negación –desde su perspectiva deconstruccionista– de identidades estables y fijas, privilegiando a su vez la *performance* dinámica y subversiva de género/sexo/deseo.<sup>3</sup>

La teoría *queer* sigue siendo susceptible a miradas críticas que le recriminan su afán de aglutinar bajo la etiqueta “queer” la diversidad de formaciones identitarias sexuales y genéricas.<sup>4</sup> No obstante, los más recientes estudios surgidos al abrigo de esta formación analítica demuestran un profundo

empeño por autocuestionar sus paradigmas y someterlos a una constante consideración. Esta apertura favorece la incorporación de varias de sus figuras conceptuales en el análisis de mi corpus literario, puesto que responde a mi objetivo de observar el carácter *performativo*<sup>5</sup> en el proceso de desestabilización de las categorías identitarias en el relato cubano.

Al referirnos a las identidades sexuales desde las perspectivas de estas formaciones teóricas, se corre el riesgo de caer en una contradicción esencial: ¿es pertinente solidificar y establecer categorías que persiguen presentarse como desestabilizadoras, dinámicas y flexibles? A título ilustrativo, si nos refiriéramos a un sujeto “homosexual”, sería imposible obviar la carga sémica de un significante que se nombra en oposición binaria a aquel que pretende subvertir (la norma establecida a partir del sujeto “heterosexual”).

La condición *queer* –por más transgresora que pueda presentarse– no alcanza a evadir airoosamente esta contradicción. Es de hacer notar que el término “queer”, en tanto categoría identitaria, es alimentado por una reciente tradición teórica situada en un contexto central y dominante: individuos blancos, estadounidenses, clase media, entre otras afiliaciones no asociadas al margen transgresor al cual este término está predestinado a hacer referencia. Esta situación, sin lugar a duda, ha exacerbado los ataques por parte de las formaciones que restringen su objeto de estudio a fenómenos marginales, como ha sido el caso del feminismo de la diferencia, estudios subalternos, estudios de

la mujer, estudios lésbicos y estudios chicanos, entre tantos otros paradigmas analíticos surgidos a finales del siglo XX.

Por otra parte, el término anglosajón<sup>6</sup> “queer” ha sido utilizado por la teoría del mismo nombre como una referencia a las incoherencias de género/sexo/deseo sexual que habitualmente han sido asociadas a la homosexualidad (Jagose 3). *Queer*, más que un concepto, es un gesto político que sugiere la ruptura de binarismos reduccionistas (heterosexual/homosexual, gay/lesbiana) a través de la reconfiguración postestructuralista de las múltiples e inestables posibilidades de aprehender las construcciones identitarias.

Ahora bien, en el caso cubano, la identidad sexual no se construye, salvo escasísimas excepciones, en el seno de grupos que reivindiquen derechos a favor de estas minorías. No sería, entonces, pertinente utilizar “queer” como una categoría identitaria (adjetivo), pero sí como un gesto y una actitud a través de los cuales se pueden develar y denunciar las contradicciones (verbo, “to queer the sexual subject”) y socavar las bases de un sistema que se sustenta en la visión dicotómica del género. En *Queer Theories*, Donald Hall observa usos de “queer” (sustantivo), donde el sujeto se define a partir de la posición (inferior) que ocupa en la escala jerárquica:

To be a woman is to be a lesser version of a man. To be “of color” is to be a lesser version of being “white”. To be an effeminate man is to be a lesser version of a masculine man. To be a homosexual is to be a lesser version of a heterosexual. One version of being “a queer” is simply to occupy the lower half of that last hierarchized binary. (13)



Entendida así, la condición *queer* podría ser utilizada para describir el carácter marginal y subalterno de las identidades sexuales periféricas en la sociedad cubana. En el caso que nos ocupa, lo *queer* podría amalgamar los esfuerzos locales constantemente reprimidos por las incoherencias del sistema político, al tiempo que podría establecer vínculos con gestos similares emprendidos en otros ámbitos transnacionales.

En cuanto a la categoría “homosexual”, tradicionalmente se ha utilizado para identificar a los individuos que sostienen prácticas sexuales con personas de su mismo sexo. Sin embargo, el término “homosexual” —en su carácter descriptivo— es eminentemente problemático pues no alcanza a dar cuenta de las múltiples combinaciones posibles entre práctica, deseo, experiencia e identidad sexual. ¿Es homosexual quien se siente atraído por alguien del mismo sexo sin *consumar* dicho deseo sexual, quien asume una identidad homosexual o quien practica o ha practicado el acto homosexual (in)voluntariamente aun identificándose como heterosexual? Menciono aquí apenas unos de los tantos escenarios para los cuales el término “homosexual” no alcanza a otorgar una afiliación identitaria pertinente. En respuesta a esto, muchos teóricos han ofrecido una oportuna distinción entre la *conducta homosexual* y la *identidad homosexual*. En la esfera pública cubana, la homosexualidad y el individuo homosexual se perciben (y/o denuncian) de acuerdo al mayor o menor grado de legibilidad de la *actitud* (sospechosa) *homosexual* (lenguaje verbal y

proxémico, vestimenta, etc.) y no por la práctica o identidad homosexual, ambas economizadas en el ámbito privado.

En América Latina, el término anglosajón “gay”, por su parte, comienza a remplazar cada vez más el uso de “homosexual”, por considerarse este último una categoría médica, a menudo de connotación peyorativa. Sin embargo, “gay”<sup>7</sup> como término frecuentemente asociado a las luchas reivindicativas de las minorías sexuales (especialmente, durante la era Stonewall), cobra otro valor en América Latina. En las últimas décadas, se ha usado como un sinónimo (más edulcorado y menos agresivo) de homosexual. Cabe acotar que ambos vocablos han sido utilizados para agrupar a homosexuales, lesbianas, travestis y transexuales.

Más recientemente, el uso de “lesbiana” y “lesbianismo”, apenas empieza a ganar espacios que anteriormente se habían abandonado por considerarlos, cuando menos, ásperos. Cuando una lesbiana —en La Habana, Caracas, San Juan o Buenos Aires— asume esta nomenclatura (“lesbiana”) como una marca identitaria, está incorporando en este gesto señas de una posición política y reivindicativa que van más allá del hecho de “confesar”<sup>8</sup> una preferencia sexual. Recordemos que la progresiva adopción del término “lesbiana” apunta no sólo al reconocimiento de un largo proceso de luchas sociopolíticas, sino también a un proceso transnacional que, de alguna forma, manifiesta un menor grado de vulnerabilidad de estas identidades lésbicas. Para evitar excluir de estas formaciones identitarias otros rasgos ajenos a la

práctica sexual, será útil considerar la sustentación del uso de nomenclaturas exclusivas del lesbianismo que ofrece Adrienne Rich en “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”:

I have chosen to use the terms *lesbian existence* and *lesbian continuum* because the word *lesbianism* has a clinical and limiting ring. *Lesbian existence* suggests both the fact of the historical presence of lesbians and our continuing creation of the meaning of that existence. I mean the term *lesbian continuum* to include a range –through each woman’s life and throughout history– of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. (239)

A través de esta actitud se pretende, por una parte, deslastrar del asimilismo que invocaban los términos “homosexual” y “gay” (comúnmente privilegiados) y, por la otra, inscribir en estas identidades características ajenas al acto sexual que permiten una mayor comprensión de aquello que Rich denominó “lesbian continuum”.<sup>9</sup> Sin embargo, no es causa de asombro el hecho de que, en ciertos contextos, sigan siendo utilizadas las palabras “homosexual”, “gay” y “lesbiana” como instrumentos de insulto.

Pese a todo, estas categorías identitarias no son reclamadas de la misma manera en Cuba ni en otros países latinoamericanos. Las afiliaciones de identidad sexual responden a una amplia gama de necesidades, a menudo marcadas por el contexto social, político, religioso e intelectual del individuo asociado a sexualidades periféricas. Las connotaciones comunitarias que estos términos pueden implicar en Estados Unidos, Canadá y Europa, por ejemplo,

no constituyen un equivalente oportuno en sociedades como la cubana. Conviene, entonces, advertir que en Cuba, por una parte, los movimientos reivindicativos rayan con la inexistencia y, por la otra, la identidad sexual de un individuo puede contradecir su género, prácticas y/o roles sexuales –debido a la presión ejercida por elementos exógenos (políticos, sociales, religiosos, etc.).

Igualmente complejo es el acercamiento a la concepción de género, cuya comprensión es vital en el estudio de las configuraciones sexuales alternativas en el contexto cubano. Para ello acudiré a Judith Butler quien, situada en los paradigmas de los *gender studies* y la teoría *queer*, ha elaborado prolijamente reflexiones innovadoras –y en muchos casos desestabilizadoras– acerca de las concepciones contemporáneas del género, más allá de las relacionadas exclusivamente al género genital, cromosómico y sexual. Bajo la influencia foucaultiana, Butler estima que el género es –al igual que la homosexualidad– una construcción cultural. Para ello, enfatiza las diferencias entre el binomio usualmente indisociable de género/sexo:

Originally intended to dispute the biology-is-destiny formulation, the distinction between sex and gender serves the argument that whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed: hence, gender is neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex. The unity of the subject is thus already potentially contested by the distinction that permits of gender as a multiple interpretation of sex. (“Subjects of Sex/Gender/Desire” 279-280)

A partir de esta diferenciación Butler plantea una disociación radical entre los cuerpos biológicamente sexuados y los géneros culturalmente contruidos. Posteriormente, Butler somete a consideración el determinismo natural asociado al sexo:

[...] Gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts [...].  
(280)

Butler advierte, también, la imposibilidad de abordar la identidad personal sin antes haber inscrito el sujeto en cuestión en los parámetros de lo que ella denomina la “inteligibilidad genérica”, por medio de la cual los individuos establecen relaciones “coherentes” —desde la heteronormativa— entre sexo, rol, género, práctica y deseo sexual (283).<sup>10</sup> Asimismo, las discontinuidades y contradicciones que puedan existir entre estas construcciones son tenazmente condenadas por aparatos culturales reguladores y vigilantes del control hegemónico.

Por otra parte, el análisis de las articulaciones de identidades genéricas en el contexto cubano actual demanda una revisión del concepto de “performance” como mecanismo de reformulación y transgresión de los géneros sexuales tradicionalmente contruidos a partir del determinismo biológico. En “Bodies that Matter,” Butler reformula el concepto de “elocución performativa”<sup>11</sup> desarrollado por la teoría de los actos de habla (J.L. Austin)

para explicar la “*performatividad* genérica”. Utilizando este concepto, Butler describe la incidencia de regímenes de prácticas reguladoras sobre la construcción cultural del género. Desde esta perspectiva, al “performar” el género, el sujeto no dispone de su voluntarismo o individualismo, sino que acude a un sistema heteronormativo que delimita la formación identitaria (incluyendo el aspecto corpóreo) del sujeto en cuestión (“Bodies” 236-243).<sup>12</sup>

Para Butler, “performativity must be understood not as a singular or deliberate ‘act’, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (236). Así, pues, la matriz reguladora del sexo actúa “performativamente” sobre el cuerpo sexuado a fin de perpetuar el “imperativo heterosexual” (236) o la “heterosexualidad obligatoria”, en palabras de Rich.

Asimismo, la “performance” (entendida como un desplazamiento desestabilizador) de las construcciones culturales de sexo y género producen, recrean, amalgaman o parodian categorías identitarias. Butler entiende este proceso como un mecanismo de “*desidentificación*” a través del cual es posible pronunciar reivindicaciones políticas y promover un cambio social:

Although the political discourses that mobilize identity categories tend to cultivate identifications in the service of a political goal, it may be that the persistence of *disidentification* is equally crucial to the rearticulation of democratic contestation. Indeed, it may be precisely through practices which underscore disidentification with those regulatory norms by which sexual difference is materialized that both feminist and queer politics are mobilized. (“Bodies” 237)

Como lo he mencionado anteriormente, la *actitud* (sospechosa) *homosexual* es leída en el contexto cubano como una transgresión genérica. La inversión de roles sexuales y géneros biológicos son la marca identitaria (socialmente extendida) del sujeto homosexual y lésbico. Para esto, conviene recordar a Enrique(/ta) Flabert, al José María de *El ángel de Sodoma*, a la Delia de *La vida manda* y a las “garzonas” de Sabas Alomá. Esta visión de las sexualidades periféricas es reciclada en algunos textos de finales del siglo XX, como la única vía para abordar de nuevo la temática homoerótica desde una perspectiva socialmente inteligible, es decir, condenando las prácticas transgresoras de “desidentificación” genérica y sexual. Estas consideraciones serán, sin duda, relevantes en el análisis y comprensión de nuevas articulaciones identitarias, no sólo en el texto literario cubano de la última década, sino también en el discurso nacional y, obviamente, en su posicionamiento político ante la diversidad sexual.

Los mecanismos de control y vigilancia de las identidades y prácticas sexuales en el contexto cubano pueden ser analizados desde las contradicciones de la *heterosexualidad obligatoria*. Recordemos que esta se produce verticalmente desde las esferas del poder institucional y su destinatario es el “hombre nuevo”, pilar fundamental de la sociedad revolucionaria. Así, el estudio de las subjetividades sexuales en la más reciente generación de escritores cubanos reclama una mirada atenta a los mecanismos de acción y

regulación de esta heterosexualidad normativa. Al respecto, serán particularmente pertinentes las reflexiones propuestas por Adrienne Rich y Judith Butler.

En “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” —uno de los textos capitales en el campo de los estudios lesbianos—, Rich acude al concepto de “heterosexualidad obligatoria” para describir el contexto dentro del cual se desarrolla la experiencia lesbiana. Según Rich, a través de diversos mecanismos de acción de la heterosexualidad obligatoria (la cual concibe como una “man-made institution”), la experiencia lesbiana ha sido percibida como una desviación o una aberración y, en muchos casos, se la ha hecho invisible (229-232). Por su parte, Butler nos habla de una heterosexualidad institucional por medio de la cual se perpetúa la coherencia interna de cada género: “hombre”/“mujer” (“Subjects” 284). Son, precisamente, estas prácticas reguladoras las que determinan las combinaciones posibles dentro de un sistema genérico binario:

The notion that there might be a “truth” of sex, as Foucault ironically terms it, is produced precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between “feminine” and “masculine”, where these are understood as expressive attributes of “male” and “female”. (“Subjects” 284)



El funcionamiento de esta matriz cultural explica las restricciones impuestas a los diversos procesos de producción de identidades sexuales y nos permite contextualizar las interacciones de las prácticas homofóbicas frente a las tentativas de afirmación de afiliaciones identitarias ajenas a la heteronormativa.

Sin duda alguna, la herencia colonial cubana, observada en el contexto actual, revela grandes contradicciones en el esfuerzo insular por construir un nacionalismo sostenido, en buena parte, por un proceso voraz de higiene sexual. Con esta empresa, el incipiente sistema revolucionario pretendía distanciar la vida sexual de los cubanos de aquella que asociaba a los supuestos desafueros inmorales que fomentó la presencia de la burguesía estadounidense en la isla. De esta manera, es posible sugerir paralelos entre los desarrollos de ambos regímenes sexuales, a partir del siglo XIX.

Como lo apunta Jonathan Ned Katz, el término “heterosexual” aparece en Estados Unidos en 1893, en *Psychopathia Sexualis* de Richard von Krafft-Ebing. En este texto, el “instinto sexual patológico” y el “instinto sexual contrario” fueron las nomenclaturas utilizadas para describir el deseo sexual no reproductivo. La categoría opuesta fue, simplemente, llamada “instinto sexual” (*The Invention of Heterosexuality* 21). Katz destaca que Krafft-Ebing asociaba a la categoría heterosexual características tales como la diferenciación sexual, la procreación y el instinto sexual erótico (21). Aunque no siempre el término heterosexual hiciera referencia a cualidad reproductora, el deseo reproductor estaba implícitamente asociado a él (22).

Otro aspecto interesante se refiere a la diferenciación esencial que Krafft-Ebing establecía entre hombres y mujeres. Para él, la intensidad del deseo sexual era muy superior en los hombres, debido a que estos amaban “sensualmente” y las mujeres, “espiritualmente” (31). Como sabemos, esta posición no sólo afectó la valoración del hombre como ser sexuado (en detrimento de la sexualidad femenina), sino que también delineó los parámetros principales del régimen sexual. Un régimen que encontró eco en la sociedad estadounidense y que, también, influyó en la producción intelectual de teóricos como Gregorio Marañón, cuyo trabajo fue conocido y divulgado por las esferas intelectuales cubanas de principios del siglo XX.<sup>13</sup>

Asimismo, el discurso positivista que debatía los peligros de las sexualidades periféricas en la sociedad habanera coincidió en tiempo y espacio con las estrategias retóricas de construcción de la Nación. Igualmente, ambos coincidieron en el esfuerzo por ensalzar la figura del hombre y la sexualidad heterosexuales, celebrando, en consecuencia, la pareja heterosexual como instrumento de perpetuación de la especie humana y la Nación.

### **Las categorías sexuales y sus problemas de aplicación en América Latina**

La especificidad de las representaciones de género, prácticas, deseos y roles sexuales en América Latina desvela las incongruencias de los modelos sociales, políticos, económicos e históricos que imposibilitan la identificación de construcciones identitarias tal y como estas han podido ser avizoradas en

otros contextos. Desde luego, constructos epistemológicos como los propuestos por los estudios gay, lésbicos y *queer* no alcanzan a aprehender plenamente la especificidad, por ejemplo, del deseo homosexual masculino en el contexto cubano. En lo que a esto concierne, en muchos casos se amalgaman las prácticas sexuales en dicotomías propias de roles y géneros sexuales: pasivo/femenino y activo/masculino. En Cuba, esta situación facilita la percepción de la homosexualidad como una parodia<sup>14</sup> infructífera de la heterosexualidad obligatoria.

En el ámbito de los estudios culturales hispanoamericanos, la empresa de analizar las representaciones de prácticas e identidades sexuales alternativas presenta dificultades particulares asociadas a realidades políticas y socio-económicas ajenas a escenarios industrializados como el estadounidense y, sin embargo, fuertemente delineadas por estos. A título ilustrativo, el uso de teorías elaboradas desde el centro para estudiar los márgenes tropieza con fenómenos tales como la postmodernidad que se pretende asociar a ciertas producciones culturales latinoamericanas, en general, y cubanas, en particular.

Un acercamiento a estos procesos desde paradigmas postmodernos es, pues, una tarea cuesta arriba. Es preciso tomar en consideración que la postmodernidad latinoamericana se sustenta en las contradicciones existentes entre la retórica de la diferencia y la política de la diferencia (Richard 456),<sup>15</sup> las cuales se manifiestan en las dinámicas de poder y control que condicionan la configuración de subjetividades sexuales y nacionales en la producción cultural,

así como el ejercicio de la individualidad. De acuerdo con Chat Meeks, al replantearse el funcionamiento de las nociones contemporáneas de la “diferencia”, estaríamos en capacidad de promover cambios legítimos en las estructuras sociales que regulan, en el plano sexual, las manifestaciones identitarias marginales:

[...] The anti-normalizing sexual politics of difference requires that we imagine difference *differently*. It requires that we further broaden our theoretical definitions of civil society beyond the formal processes of democratization, the legitimation and recognition of revalued sexual identities to include contestations of the norms governing intimacy and desire, struggles *against* identity and the regulatory logic of representation, and attempts to create new lifeworlds of sex and pleasure. It requires that we look deeper into communities to their internal divisions and means of regulating difference. (341)

Ahora bien, el estudio de estas subjetividades sexuales *diferentes* en el texto literario latinoamericano ha impuesto una reconfiguración de estos paradigmas analíticos (estudios de género, queer y GLBTT). Una revisión genealógica nos lleva a apreciar una evolución en la aplicación de estos constructos. Si, a manera de ejemplo, nos remitimos a trabajos como *The Body Hispanic* de Paul Julian Smith (1989), veremos que propone lecturas de textos hispanoamericanos sustentándose férreamente en las interpretaciones de sexo y poder de Foucault, en el psicoanálisis lacaniano, las concepciones de género y narración de Barthes, la crítica marxista y la teoría feminista francesa. Conviene advertir que Smith propone un acercamiento teórico único y a partir de este

planteará su análisis; esto implica sujetar el objeto de estudio a las exigencias del aparato teórico-crítico, posición que, a mi juicio, podría limitar las posibilidades de interpretación de las subjetividades corpóreas y sexuales en el ámbito latinoamericano.

En la última década, por otra parte, se ha podido apreciar una lenta (y siempre necesaria) proliferación de trabajos que abordan las construcciones de subjetividades sexuales desde perspectivas menos ortodoxas. En estos estudios los aparatos críticos se articulan a partir de las exigencias de lectura que imponen los contextos socio-históricos latinoamericanos.

Tal es el caso de David W. Foster quien, en *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991), refleja hábilmente el terreno conflictivo –desde el plano epistemológico y axiológico– en el que se sitúa la crítica literaria local al pretender legitimar construcciones identitarias homoeróticas en el seno de diversos contextos socioculturales latinoamericanos. En el mejor de los casos, estos tópicos han sido abordados aséptica y superficialmente, cuando no han sido relegados al ámbito del tabú y silenciados por las formaciones canónicas tradicionales y excluyentes. Posteriormente, en “Agenda and Canon”, Foster cuestiona la aplicación de la categoría “homosexual” tal y como ha sido entendida en sociedades dominantes:

Both the medico-criminal concept of homosexuality (homosexuality as an illness or as a crime) and the agenda which affirms homosexuality as a legitimate sexual identity (today often called queer theory, as a privileged term to cover both gay and lesbian sensibilities in their commonalities and their

differences) are dominant-society constructs that have only an imperfect and even a distorting applicability to Latin America. Such a misapplication is even greater if we take into account Latin America's enormously different regions, cultures, linguistic practices, classes, and ethnic and racial traditions. (1)

Desde esta posición, Foster sostiene que estas visiones de la “homosexualidad” responden a los intereses de las sociedades estadounidense y británica, pero en ningún caso a las realidades regionales, donde las distinciones entre las esferas públicas y privadas no han obstruido las prácticas homoeróticas, pero sí han restringido la formación de identidades homosexuales (“Agenda” 3). Hasta ahora, no ha podido demostrarse, al menos en el caso cubano, el divorcio de las “esferas públicas y privadas” en el proceso de construcción y representación de identidades sexuales ni, tampoco, en el ejercicio de la sexualidad. El distanciamiento expuesto por Foster nos remite al mito del “indígena tolerante” que influyó buena parte de los estudios centrales sobre fenómenos marginales.

Entre las particulares necesidades de análisis que impone el contexto latinoamericano, Foster advierte la importancia de la disyunción entre “insertor” (penetrador) e “insertee” (penetrado) en la construcción de las identidades homosexuales masculinas, donde el primero de estos afirma su virilidad y se conforma a la heteronormativa, mientras que el segundo es el único en ser asociado a la “desviación” sexual (3-5). Vale señalar que también puede apreciarse este fenómeno en contextos sociales marcados por la

hipermasculinidad; tales serían los casos del mundo clásico, las cárceles y, entre otros, los fundos azucareros del Caribe.

Por otra parte, Foster denuncia la exclusión de grupos sociales marginales del corpus crítico dominante:

The existence, and the sustained survival, of a homoerotics among large segments of the socially disadvantaged, or at least among those who only sporadically accede to positions of public privilege, may have escaped recognition because it cannot be captured within the parameters of an internationalist gay sensibility. (“Agenda” 7)

Sin duda alguna, uno de los lineamientos de observación propuestos en “Agenda and Canon” de mayor impacto en el desarrollo de esta tesis se refiere a la relevancia del contexto político (régimenes dictatoriales y la persecución oficial de homosexuales) en la inscripción de subjetividades sexuales alternativas en la producción cultural latinoamericana.

En el caso que ocupa este estudio, es posible advertir que así como Cuba –en tanto que narración nacional– ha reinventado categorías como la modernidad y el nacionalismo, también ha hecho lo propio con fenómenos tales como la homosexualidad. Asimismo, el hecho de que en Cuba las identidades sexuales alternativas estén constreñidas a construirse a partir de la teleología revolucionaria impone la reconsideración de coyunturas sociales, políticas y económicas que surgen con el advenimiento de la Revolución.

Trabajos como *La maldición: una historia del placer como conquista*, del cubano Víctor Fowler, exponen la necesidad de acercarnos a las

representaciones homoeróticas en el texto literario desde perspectivas que surjan de las propias articulaciones socio-culturales que las generan. En este ensayo Fowler propone una revisión de la arqueología del deseo homoerótico en la literatura cubana, develando, así, el eslabonamiento existente entre estos textos, que, a su juicio:

Leídos hoy [...] se nos revelan como una propuesta coherente del interpretar-vivir en el mundo y es desde esta óptica que leemos los textos dedicados a cuestiones de la subjetividad homosexual. (8)

No cabe duda, entonces, que la consideración de las proposiciones latinoamericanas y, particularmente, cubanas, de nuevas corrientes críticas ofrece una alternativa a favor de un manejo más equilibrado y honesto de paradigmas analíticos que, en su concepción, no siempre responden a las necesidades de lectura de la diversidad sexual en las producciones culturales de entornos como el cubano.

### **Revolución y cubanía: La metáfora cubana**

En esta tesis propongo una revisión de las intersecciones de las representaciones de identidades sexuales y nacionales en la narrativa cubana de los noventa. Así, parto de una presunción: las identidades sexuales alternativas redistribuyen el espacio nacional y funcionan como herramientas de desestabilización de la Nación como formación discursiva hegemónica.



Planteo, pues, estudiar los usos<sup>16</sup> que se hacen de la “nación” a partir de una lectura de algunos textos narrativos de la última década. Esta tarea apunta al estudio de la redistribución de espacios donde se gestan los metarrelatos nacionales, ya no desde la perspectiva hegemónica de la literatura canónica de la Revolución, sino desde la inmediatez de (re)contar, remodelarla e, incluso, silenciar la “Nación” desde ese punto de quiebra al cual asocio los textos del corpus literario. Desde esta perspectiva, conviene considerar las aportaciones de textos pioneros como *Imagined Communities* de Benedict Anderson y “Nation and Narration” de Homi Bhabha y “The National Longing for Form” de Timothy Brennan.

Una de las mayores aportaciones de Anderson, posteriormente retomada por otros autores, se refiere a una visión de la novela y de la prensa como medios por excelencia en el propósito de vehicular representaciones de la nación como tropos de una comunidad imaginada (*Imagined Communities* 30). A partir de esta idea, se han producido, particularmente en el campo de los estudios culturales, numerosas lecturas acerca de cómo los mitos asociados a la Nación y al nacionalismo se perpetúan en el seno del texto literario de ficción.

En la última década, esta tendencia se ha extendido notablemente hasta el campo de los estudios de género y sexualidades humanas, para presentar miradas atentas que develan las interacciones –en muchos casos conflictivas– entre las caracterizaciones identitarias nacionales y sexuales. Tal fenómeno es posible apreciarlo en textos como *Nationalisms and Sexualities* (Andrew

Parker), *Foundational Fictions* (Doris Sommer), *Birthing a Nation* (Susan J. Rosowski), *Sex and Sexuality in Latin America* (Daniel Balderston y Donna Guy) y, entre otros, *Hispanisms and Homosexualities* (Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin).

En el caso de los estudios hispánicos, el análisis de las relaciones entre nacionalismos y homosexualidades ha impuesto criterios más arduos y su acogida no siempre ha sido entrañable. Al respecto, Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin señalan:

Relations between nationalities and sexualities are uneasy at best; between nationalities and homosexualities, they are downright problematic, even personally dangerous, as many of us, growing up in Hispanic cultures, came to learn. If, as an academic discipline, Hispanism is suspicious of queer studies, in its large sense – that “love of things Spanish” so suggestive of amorous bonds pro patria – it has always been downright unfriendly to queers.  
(xii)

Varios de los textos mencionados anteriormente se pliegan a la visión de Homi Bhabha, a través de la cual las narrativas fundacionales pueden ser analizadas como mecanismos de afiliación y anexión al “establishment,” así como herramientas de exclusión (5). Desde esta perspectiva, propongo estudiar textos donde se puede advertir una subversión de ciertos modelos identitarios tradicionalmente difundidos por el sistema de control hegemónico; tales son los casos de: “La carta” y “Maneras de obrar en 1830” (Pedro de Jesús López), “Narciso en un espejo” (José Félix León), “En la diversidad” (José Miguel

Sánchez Gómez), “Locus solus o el retrato de Dorian Gay” (Jorge Ángel Pérez), “Una extraña entre las piedras” y “Sombrio despertar del avestruz” (Ena Lucía Portela) y, entre otros, “La estola” y “En familia” (Anna Lidia Vega Serova ).

Este proceso de subversión se lleva a cabo, primordialmente, a través de la inclusión de minorías sexuales que encarnan las contradicciones del discurso nacional.<sup>17</sup> En estos textos, la nación cubana se borra, se recicla y se difumina por medio de la emergencia de una alteridad provocadora que, en su esencia, niega los presupuestos sobre los cuales se cimientan los valores nacionales tradicionales para demostrar, en palabras de Bhabha, que: “The ‘other’ is never outside or beyond us, it emerges forcefully, within cultural discourse, when we *think* we speak most intimately and indigenously ‘between ourselves’” (4).

Ahora bien, las identidades nacionales cubanas, así como otros casos de nacionalismos, han sufrido transformaciones estrechamente relacionadas con procesos políticos locales. Igualmente, algunos fenómenos políticos foráneos han reflejado una importante repercusión en la (re)configuración de identidades nacionales, como fue el caso de la disolución de la U.R.S.S. Este episodio provocó un cambio en la manera como los cubanos se percibían a sí mismos, también acentuó marcadores identitarios como la desolación y la insularidad.<sup>18</sup>

En este orden de ideas, propongo estudiar la manipulación de las representaciones del *ethos* cubano (surgido a partir del advenimiento de la Revolución) en la narrativa cubana de la última década.<sup>19</sup> La producción

cultural cubana (auspiciada por los organismos oficiales) de las primeras décadas de la Revolución funcionó como vehículo para la reproducción y transmisión de valores nacionales dominantes, persiguiendo, entonces, un afianzamiento del incipiente patriotismo cubano.

Hay que tener en cuenta que la ideología revolucionaria ha privilegiado el uso de términos como “patria” y “patriotismo” frente a “nación” y “nacionalismo.” En *Cuba: Island of Dreams*, Antoni Kapcia reflexiona al respecto:

[...] The general dislike in modern Cuban historiography for the term *nacionalismo* (it prefers the more acceptable term *patriotismo*) may actually indicate and underlying awareness of these distinctions and of the uncomfortable “fit” of the Cuban case, in particular, into wider notions of “nationalism”. This is because, although that preference undoubtedly has its roots in political and ideological positions (wherein “nationalism” belongs to a particular period in human, economic and political evolution and tends to have negative, if not reactionary, implications), it does offer us something of an intellectual vehicle for rationalizing historical phenomena in Cuba, since the term *patria* (homeland) actually meant more of a “community” in pre-independence Latin America than *nación* did. [...] Furthermore, if *patriotismo* offers, through its vagueness, a more usable term to describe the evolution of a Cuban “nationalism”, then, once again, Cuban historiography and political culture come to the rescue, with the development of the term *cubanía* [...], as the political belief in *cubanidad*. (22)

La Revolución –y no el proceso revolucionario– se inscribe en el discurso nacional como un sinónimo de *cubanía* y, en consecuencia, “el (buen)

revolucionario” es la categoría identitaria que pretende albergar los valores esenciales de “lo cubano” y “la patria” (Kapcia 243). Según Rafael Rojas, “se trata, pues, de una racionalidad emancipatoria o ‘revolucionaria’ que funda un *ethos*, cuya participación en la historia constituye la esencia de la cubanidad, el ‘verdadero espíritu de la nación’” (*Isla sin fin* 49).

En *Isla sin fin*, Rafael Rojas da cuenta del desequilibrio de la modernidad cubana. Para ello se vale de un análisis de los metarrelatos de la identidad nacional al interior de la producción cultural local:

La sociedad cubana, aunque occidental, no experimenta el agotamiento de la modernidad, sino el desequilibrio de una modernidad insuficiente. [...] En los dos últimos siglos, la cultura cubana, se ha saturado de un imaginario redentor, justiciero e igualitario, que limita las representaciones plenamente liberales de la nación. (47)

Para Rojas, la única manera de representar y entender las identidades nacionales cubanas es en (y a partir de) la teleología revolucionaria.

La promesa de apertura que se anunciaba con la llegada del proceso revolucionario fue recibida jubilosamente por un buen número de intelectuales cubanos. Sin embargo, al iniciarse la centralización de los espacios y producciones culturales por parte del Estado, se advierte un cambio de actitud y actos en el seno de esta comunidad intelectual. Albert Hirschman analiza este fenómeno por medio de la definición de las tres opciones que han caracterizado la cultura revolucionaria, a saber: *salida, voz y lealtad* (28-48, ref. *Isla sin fin* 194).

En el exilio (*salida*) se concentraron las críticas más tenaces del sistema, así como creaciones literarias que reciclaban –desde la nostalgia disidente– el derroche autoidentificador del discurso nacional; la *lealtad* se manifestó, por su parte, en los intelectuales motivados –y en muchas ocasiones compelidos– a establecer vínculos armoniosos entre el gesto creador y los postulados ideológicos dominantes de la Revolución. Entre ambos vértices, la *voz* se asoma como una línea interrumpida que debe disputar su espacio entre la complicidad del silencio y el *eco* leal de la voz del poder legitimador. Al respecto, Rafael Rojas señala:

El escritor leal no concibe su escritura como *voz*, sino como el *eco* de una *voz* primordial, de un sujeto o autor colectivo, que es la Revolución. El cambio revolucionario produce una Narrativa y una Poética de legitimación nacional en la que se disuelven las narrativas y las poéticas personales. (195)

Las posibilidades de expresión de voces disonantes en el concierto revolucionario estaban fuertemente condicionadas por la capacidad de amalgamarlas a una serie de intrincados artificios narrativos donde la exploración de subjetividades ajenas al sistema hegemónico quedaba relegada a segundos niveles de enunciación. Según Rojas, la *vivencia oblicua* lezamiana se reescribe a través de un relato alegórico donde la voz emerge metafóricamente (“narrar una fábula a través de la trama de otra” [196]), como son los casos de *El siglo de las luces* (Alejo Carpentier), *El mundo alucinante* (Reinaldo Arenas) y *Temporada de ángeles* (Lisandro Otero).

En el caso de los “novísimos” y otros autores del corpus literario que propongo, la referencia a la “nación”, como continente de los valores revolucionarios, queda suspendida en el silencio, para dar lugar a las voces anteriormente silenciadas por la estridencia de la autorreferencialidad nacional. Este rasgo característico y definitorio de las nuevas tendencias estéticas de la más reciente cosecha narrativa cubana será determinante en el análisis textual de este estudio.

### **“Lo cubano” *rectificado***

En “In the Furnace of the Nineties: Identity and Society in Cuba Today”, Fernando Martínez Heredia parte de una aseveración: la justicia social se alcanzó con el fin de la dominación neocolonial. Basándose en esto, define el proceso iniciado en 1959 como una “revolución socialista de liberación nacional” (138). Martínez Heredia va más allá cuando expone que lo nacional existe a través de diversidades y expresiones culturales, como formas de representación colectiva y de construcciones sociales de realidades (139).

Abogando por una mayor comprensión de esta identidad nacional, Martínez Heredia señala que durante más de tres décadas, *Nación y Socialismo* fueron no sólo indisociables, sino, también, las raíces de todo “lo cubano” (141). A su juicio, los símbolos nacionales se convirtieron en los del socialismo cubano:

[The] language consecrated this exclusiveness: Anti-revolutionary Cubans were called “unpatriotic” (apátrida) or “mercenary.” (142)

Sin embargo, si asumimos esta afirmación como cierta, al observar la producción literaria de la última década, estaríamos entonces ante un problema de ruptura del sistema simbólico nacional en las producciones culturales locales que, indudablemente, trazaría la inscripción de nuevas configuraciones identitarias en estos textos. Lo que sí desconocemos son las posibles implicaciones de este proceso (adónde nos llevaría y los cambios sociopolíticos que introduciría). Sin embargo, desde ahora, se vislumbra la oposición sistemática que, sin duda, suscitará el surgimiento de estas nuevas expresiones de identidad(es) en la sociedad cubana.

Si un número considerable de textos aborda temáticas ajenas a “lo nacional” (tal sería el caso de las sexualidades periféricas) se trata, entonces, de un asunto de exclusión de la dinámica nacional para, contradictoriamente, materializar el esfuerzo de representar fenómenos vinculados a lo individual y lo social. Con esto me refiero a un sujeto (literario) que expone aspectos estrictamente vinculados al ámbito privado (prácticas e identidades sexuales), pero también público, cuando se presentan las relaciones existentes entre este sujeto y su entorno social, por más inmediato que este sea (familia, vecindario, comunidad universitaria, etc.). La principal contradicción de estos textos se manifiesta, justamente, en el hecho de divorciar las esferas individuales y sociales de la nacional.



Al referirse al estado actual de la identidad nacional cubana, Martínez Heredia asoma lo que llama el “riesgo de disociar lo cubano del socialismo” (142). Para ello considera el impacto de estas nuevas construcciones identitarias:

Other forms of difference have made their appearance [...]. Thousands of informal associations have appeared and others already in existence have grown stronger. There is a real hunger for them. The system of state control designed to reduce or repress social initiatives of this type that was so prominent in previous decades has fallen apart and will be impossible to keep going. [...] What characterizes the present is that (1) this fabric is becoming even more complex and diversified, and at a faster rate; (2) social diversity unfolds in the face of an egalitarian ideal of homogeneity, which reigned for decades; and (3) these new forms of social organization have new effects and greater incidence in society as a whole.” (142)

Si “lo cubano”, como resultado del nacionalismo elaborado por la máquina revolucionaria, se sustenta en esa plataforma política del socialismo, tendríamos que interrogarnos, entonces, acerca de los efectos que pudiera acarrear el cuestionamiento de las estructuras políticas (lo que en Cuba se conoce como “el sistema”) en la visión que tienen los cubanos de sí mismos. No olvidemos que “rectificación” fue la nomenclatura utilizada para designar el proceso de revisión y enmienda de los llamados “errores de la Revolución”. Como resultado de la ecuación, me aventuraría a sugerir que un cambio en las políticas revolucionarias atentaría contra del imaginario nacional y, en consecuencia, fracturaría los mecanismos de expresión de “lo cubano”. Quizá,

estaríamos ante “lo cubano” *rectificado*: una nueva forma de expresar una cubanía ajena al contexto nacional. Se trataría de una identidad flotante que cortaría ciertas ataduras con el antiguo régimen de afiliaciones nacionales, para imponer otro, construido, esta vez, a la medida de las particularidades de esas formas de diferencias a las cuales se refiere Martínez Heredia.

No conviene dejar de lado el problemático estado de este tipo de identidades. En cuanto a esto, las reflexiones de George Yúdice en torno a la ciudadanía y a los mecanismos de inclusión de los grupos minoritarios podrían darnos luces acerca del desplazamiento de las zonas de poder en ese contrapunteo de silencios y bullicios de identidades sexuales y nacionales del texto literario cubano contemporáneo:

La ciudadanía tiene que ver con la pertenencia y la participación, pero está sobredeterminada de manera compleja que mitiga las demandas de acceso al poder [*empowerment*], sobre todo aquellas que se desempeñan en el espacio de la representación. Tomando de Foucault el concepto de gobernabilidad, con el cual se refiere a las “maneras en que se guía la conducta de individuos o grupos” a partir de la administración de lo social (Foucault, 1982: 21), podemos decir que las estrategias y políticas de inclusión son un ejercicio de poder mediante el cual se construyen las identidades a ser “protegidas” y administradas: “mujeres”, “gente de color”, “gays y lesbianas”. (347)

Ahora bien, cuando se está ante un texto que excluye las referencias nacionales para dar espacio a las identidades sexuales periféricas, se corre el riesgo (deliberado o no) de representar personajes ausentes del texto nacional. Así, se

anula la posibilidad (aunque esta sea utópica) de propiciar una participación activa en el diálogo nacional y, en consecuencia, caduca el intento de reivindicar estas identidades subalternas. Con esto no persigo afirmar que el silenciamiento de referencias nacionales sea un acto despolitizado. Muy al contrario. Como lo he pretendido demostrar hasta ahora, la incompatibilidad de ambas marcas identitarias ponen de manifiesto las escisiones de un sistema político que proclama la justicia social como su más egregio estandarte.

La inclusión fantasma de estas identidades sexuales en la producción cultural cubana representa una barrera impuesta y un espacio ofrecido por el sistema. La barrera limita y constriñe –por medio de la desaparición de referentes nacionales– toda crítica de la situación de estos grupos en la sociedad cubana. Pese a todo, el sistema revolucionario comienza a “tolerar” la existencia de un espacio que, aunque este sea ficcional, acoge la expresión de identidades marginales. Recordemos que tanto los personajes, como los autores y los lectores son cubanos, un rasgo que impactaría las articulaciones del imaginario social cubano. A fin de cuentas, estos textos renuevan y desafían las subjetividades homoeróticas tradicionales y, mucho más importante, abren horizontes a favor de un futuro diálogo –honesto, desprejuiciado y justo– entre las subjetividades nacionales y sexuales, donde las últimas alcancen a ser incorporadas –sin concesiones indulgentes– en el gran texto nacional.

### **Sexualidades disidentes en el contexto cubano actual**

*Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit*  
Plauto

En la sociedad cubana actual no hay indicios de una militancia organizada a favor de los derechos de homosexuales, lesbianas, bisexuales y transgéneros.<sup>20</sup> Tanto en Cuba como en cualquier otro lugar, las luchas reivindicativas, requieren la presencia y acción de individuos visibles y con voz. Estas dos características difícilmente pueden ser ubicadas en un contexto donde el ejercicio de la sexualidad no siempre está vinculado a una posición política. Se trata, más bien, de un juego de sombras y claroscuros donde los individuos en cuestión deben ocuparse, principalmente, de pasar desapercibidos. Esta actitud es el residuo de dos ejes fundamentales en la axiología de la cubanía: la teología cristiana y la teleología revolucionaria. La primera de ellas condena las sexualidades alternativas y, la segunda, además de condenarlas, las regula.

En el contexto latinoamericano, Cuba tiene un porcentaje menor de católicos practicantes que la mayoría de los países de la región. Sin embargo, si bien la herencia católica no hizo mella en el ejercicio de actividades relacionadas con el sexo heterosexual (relaciones prematrimoniales y el aborto, por ejemplo), sí influyó en el rechazo social de prácticas homosexuales. Marvin Leiner, en su estudio de las políticas sexuales en Cuba, comenta al respecto:

Cuban culture has not been influenced as strongly as some other Latin American cultures by the Catholic Church's position on questions of sexuality in respect to marriage, celibacy, abortion, and women's rights. Indeed, most studies indicate that the Catholic Church had little popular support among Cubans. [...] Nevertheless, the Church's concepts of morality and ethics left an indelible mark upon the attitudes and behavior of the people. (12)

Según Leiner, la educación sexual institucional asumió la visión eclesiástica de la sexualidad como “algo natural” y, a su juicio, esta posición impedía un cambio de actitud al respecto (12). No obstante, hay que tomar en cuenta que en otros países de la región más católicos, las prácticas sexuales están fuertemente diferenciadas por el impacto de factores geográficos, económicos y sociales: lo rural/lo urbano y burguesía/proletariado. En el afán por explicar el origen de la moralidad revolucionaria, Leiner apuesta por el impacto de la noción de “metrópolis” como caldo de cultivo de los vicios humanos:

Another key to the morality of the revolutionary years is the notion of the city as locus of immoral and criminal behavior in contrast to a pure and unspoiled countryside. This had been part of revolutionary thinking since the 1950s when Havana had become such a corrupt tourist center. Many policies and reforms of the Revolution have focused on improving life in the countryside. Unfortunately, homophobia has also found expression in this context. The myth is that one does not find homosexuals in the countryside, only in the degenerate city. (12)

Este mito ha sido tambaleado por textos literarios que abordan subjetividades homoeróticas en ámbitos rurales; tales han sido los casos de los trabajos de Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*) y Guillermo Vidal (*Donde nadie nos vea* y *Las manzanas del paraíso*). Con todo, en las últimas décadas, las representaciones discursivas de sexualidades periféricas siguen privilegiando la urbe como un terreno propicio para cierta permisividad moral, particularmente, en contextos como el universitario (*El monte de Venus* de Mercedes Santos Moray), las esferas culturales (“El cazador” y *Máscaras* de Leonardo Padura) y, en contrapartida, los estratos más marginales (*El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez) o de acceso restringido para el “ciudadano común”, como lo son las instalaciones turísticas (*Viaje a La Habana* de Reinaldo Arenas, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* de Sonia Rivera-Valdés y *Eros-iones* de Frank Padrón).

La homosexualidad masculina en Cuba se moldea socialmente bajo parámetros asociados a la debilidad, sumisión, pasividad y, para decirlo pronto, al desamparo. Estas características vertebran la definición insular del homosexual, biselada con la actitud y proxemia asociadas al elemento subalterno del binomio genérico. Al respecto, ya se ha reseñado la influencia de la administración del poder en la práctica homoerótica. Leiner agrega que un hombre que sostenga relaciones sexuales con otro no lo identifica como homosexual:

[...] A man is suspected of being homosexual only if his behavior is not macho. [...] Then his behavior is

seen as inferior, inadequate, and deficient: that is, it is labeled effeminate, the behavior of inferior secondary people. (22)

Un homosexual “sospechoso” de serlo corre, entonces, el riesgo de situarse en un espacio desprovisto de privilegios, el femenino.<sup>21</sup>

El lesbianismo, por otra parte, pasa inadvertido ante los ojos de la heterocracia institucional. Desde luego, siempre que las lesbianas no desafíen el orden social y revolucionario con conductas subversivas. Socialmente vistas como ajenas a la dinámica sexual de roles de poder, las relaciones lésbicas son percibidas como un asunto muy poco “serio”, ni siquiera un elemento enemigo de poco cuidado. No es casual, por tanto, que estén tan ausentes del discurso represivo oficial como de la producción literaria de las primeras décadas de la revolución.

Odette Alonso Yodú asegura que la carencia de temáticas lésbicas en la narrativa de autoría femenina se debe a los prejuicios sociales (120) y, más precisamente, a la autocensura debido a que:

La palabra escrita es demasiado comprometedor y nosotros, los hijos de la Revolución y de la doble moral, nos hemos cuidado mucho de escribir nada abiertamente condenatorio, que pueda ser utilizado en contra nuestra llegado el momento. (120)

No obstante, situándose en el mito de la cubanía derrochadora de pulsiones sexuales, Alonso aclara que la sociedad cubana “no es para nada homofóbica” (120).<sup>22</sup> De hecho, afirma que “para buena parte de los cubanos, *ese pueblo*

*gozador* y extrovertido, (casi) todos los placeres del sexo son permitidos o al menos tolerados” (120, el énfasis es mío).

Cabría, entonces, preguntarse si acaso una sociedad que “no sea horriblemente homofóbica” (120) sea la interlocutora apropiada de textos que, a menudo, la acusan de extirpar, controlar e, incluso, castigar las manifestaciones de identidades sexuales ajenas a la heteronormativa. Alonso considera que, al contrario de lo que se tratará de demostrar a lo largo de este estudio, esa concepción mítica de la cubanía (dentro de la cual inscribe sus argumentos) propicia la divulgación estruendosa de las identidades sexuales (transgresoras o normativas):

Esa manera de ser hace que buena parte de los homosexuales – y de todos los cubanos – manifieste sus preferencias sexuales y su goce por el sexo con bastante poca autorrepresión, *a grito pelao*, aun cuando haya sufrido horrores para asumirse y hacer asumir [por la sociedad], [...] porque así es de colectiva y pública *la vida privada* en Cuba” (el énfasis es mío, 121).

Si para Alonso (120) en Cuba se han “cuidado mucho de escribir nada abiertamente condenatorio” (donde el lesbianismo es lo condenable), resulta contradictorio comprender cómo se manifiestan “a grito pelao” (121) las preferencias sexuales periféricas. Aun cuando Alonso culpa “la sociedad esencialmente machista y represiva, patriarcal y falocrática” (120), no logra escapar de este régimen, en el que sólo las construcciones de género y sexo inteligibles pueden participar en la vida pública. Igualmente, Alonso se adhiere



a la androcracia institucional al referirse exclusivamente a los homosexuales, una categoría dentro de la cual pretende incluir, sin mayores aclaratorias, a las lesbianas, un grupo que tradicionalmente ha sido excluido una y otra vez (la primera por su género y, la segunda, por su sexualidad disidente) del discurso nacional.

En Cuba, las sexualidades periféricas, tanto en sus demostraciones públicas como privadas, disputan a pulso un espacio que las rescate de la invisibilidad y silencio en los cuales han sido sumidas. En un estudio acerca de los cambios sociales y legislativos en materia de sexualidades alternativas, la publicación cubana *Alma máter* recopiló una serie de testimonios que ofrecen una semblanza de la situación actual de estos grupos todavía marginados, ahora más por el silencio que por las leyes revolucionarias:

Ni para mal, ni para bien, “somos los invisibles”, comenta una joven profesora de la Universidad de La Habana que prefirió no hacer público su nombre. “Resulta que a las lesbianas y a los gays ya no se nos trata de forma peyorativa en las leyes. Eso está bien. Aplausos. Pero ahora, sencillamente, hemos desaparecido, y no existe una sola palabra que nos reconozca. O sea, no se nos ofende, pero tampoco se nos tiene en cuenta como comunidad urgida de protección en sus derechos, al igual que las mujeres. El no reconocimiento, la invisibilidad, no es menos irrespetuosa”. (“Homosexualidad en Cuba”)

Según este artículo, los tímidos cambios del Código Penal pretenden disolver el hasta entonces indisociable binomio homosexualidad/perversión.<sup>23</sup> Sin embargo, no se pueden anticipar modificaciones que de alguna manera faciliten

la inclusión de minorías sexuales en el concierto nacional.<sup>24</sup> En el aparato jurídico cubano, si bien la homosexualidad no es un crimen, continúa siendo recluida en la brumosa categoría de la “conducta impropia”, “if the authorities so chose or if the people of a district so demand” (Leiner 45-46).

### **“De eso no se habla”**

En el largometraje de María Luisa Bemberg, *De eso no se habla*, el enanismo de la protagonista era aquello que no debía nombrarse, una hermosa metáfora sobre la extrañeza y lo inaprensible que nos resistimos a ver en el otro. También puede ser el silencio tanto o más prejuicioso que la injuria. La homosexualidad de personajes públicos asociados a la elite intelectual cubana tampoco es cosa que deba hablarse, si acaso, musitarse. En 1984 Lourdes Argüelles y B. Ruby Rich señalaban que las lesbianas y los homosexuales vinculados a organismos como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) no han denunciado la situación precaria de las minorías sexuales en la sociedad cubana:

The homosexual resistance and survival strategies of the time [1960's] are largely private, individual in nature, and lacked effective oppositional qualities. As a result, the silence permitted the PSP [Popular Socialist Party] analysis to assume undisputed hegemony even in intellectual circles. (691)

Hay que señalar que en muchos países latinoamericanos, la dirigencia política opta por evadir cualquier pronunciamiento (a favor de los derechos de homosexuales y lesbianas) que pueda dar cabida a indeseadas asociaciones entre la vida pública (ámbito nacional) y la vida privada ([homo]sexualidad). En el caso cubano, Argüelles y Rich asociaban esta actitud a tres factores: la ausencia de una tradición de discursos feministas, la concepción contemporánea de la homosexualidad como legado del período prerrevolucionario y el temor de estos grupos de intelectuales homosexuales y lesbianas de perder ciertos privilegios al pronunciarse en contra de la homofobia oficial (691).<sup>25</sup>

En este contexto se reproduce la hipocresía (y/o conveniencia) de homosexuales y lesbianas intelectuales acomodados al sistema y protegidos por él. Recordemos un largo pasaje de *Antes que anochezca* (Reinaldo Arenas) donde el narrador propone su clasificación de los homosexuales cubanos:

La *loca de argolla*, éste era el tipo de homosexual escandaloso que, incesantemente, era arrestado en algún baño o en alguna playa; la *loca común*, es ese tipo de homosexual que en Cuba tiene su compromiso, que va a la Cinemateca, que nunca corre un gran riesgo y se dedica a tomar té en casa de sus amigos... Las relaciones de estas locas comunes generalmente, son con otras locas y nunca llegan a conocer a un hombre verdadero; la *loca tapada* era aquella que siendo loca, casi nadie lo sabía. Se casaban, tenían hijos, y después iban a los baños clandestinamente, llevando en el dedo índice el anillo matrimonial... Era difícil a veces reconocer a la loca tapada, muchas veces condenaban ellas mismas a los homosexuales; la *loca regia*, una especie única de los países comunistas. La loca regia es la loca que por vínculos muy directos con el máximo líder o una labor extraordinaria dentro de la

Seguridad del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente; puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos, viajar, entrar y salir del país, cubrirse de joyas y de trapos y hasta tener un chofer particular. (103-104, el énfasis es mío)

Recordemos, también, el patriotismo lezamiano de Diego en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, reciclado en *Fresa y Chocolate*, cuando dice que “entre una picha y la cubanía, la cubanía”. Como lo veremos en el estudio de la producción literaria de los postnovísimos, la identidad homosexual y la identidad nacional no pueden coexistir, pues estas subjetividades se presentan como excluyentes. Así se aprecia en el caso de Diego, cuando con esta actitud economiza la sexualidad del personaje para otorgarle un nuevo rol que anula al anterior: el de ser portador y reproductor de la patria y patrimonios culturales cubanos. En lo que a esto atañe, José Quiroga advierte que:

[The repressive regime] forces the brotherhood of socialist queens to integrate themselves within a nominally progressive system that persists in dislodging the expression of gay sexuality for the benefit of social integration –separating style from context, effeminacy from culture. (147)

Aquí se vislumbra la labor cultural como uno de los poquísimos medios donde se puede tolerar la presencia de hombres homosexuales que constriñan sus identidades sexuales en beneficio de la nacional. No se puede afirmar que exista una situación similar con las lesbianas ni los/las transgéneros.

De acuerdo con las fuentes consultadas, no ha sido posible dar cuenta de la existencia de espacios sociales, culturales y políticos abiertos a la participación de lesbianas, al menos, para aquellas que manifiesten abiertamente su identidad sexual. Tanto en Cuba como en otros países de la región, los mecanismos de administración de las identidades sexuales periféricas responden al principio básico de la *discreción*, donde la identidad “sospechosa” se hace pública sólo si el individuo en cuestión responde a las actitudes y rasgos comúnmente asociados con la homosexualidad y, en este caso, el lesbianismo. Como lo he comentado anteriormente, la lesbiana es excluida del espacio público. En la mayoría de los casos, contribuye, también, al proceso de invisibilidad, un acto de ilusionismo que me atrevería a sintetizar en tres etapas: la *reclusión*, la *autoexclusión* y la *autoinclusión*. En la reclusión se evade la expresión pública de la sexualidad periférica; en la autoexclusión se exime de participar en actividades con otras lesbianas, anulándose así la posible creación de un colectivo; mientras que la autoinclusión contempla la reinserción en el espacio público de una mujer desprovista de toda afiliación disidente, una especie de anonimato sexual que le permite participar en la dinámica nacional. A través de la autoinclusión (¿transfiguración espectral o fantasmática?), la lesbiana construye y adopta formas identitarias más inteligibles, como por ejemplo: la soltería, la puesta en escena de relaciones heterosexuales e, incluso, la manifestación del desinterés sexual.

En un artículo acerca de la diferencia y el acercamiento al otro, Luce Irigaray reflexiona acerca de esta invisibilidad y desconocimiento. Irigaray expone, por medio de una lucidez y sensibilidad exquisitas, el impacto que produce el encuentro con el otro cuando se pregunta: “What happens when in nature another comes to me? It seems that the new thing occurring with this other is invisibility, unknowability” (“Why Cultivate Difference?” 83). Lo que sucede, entonces, es la necesidad de permanecer invisible, enturbiando lo inaccesible:

Within the intention of appearing to you, there must also exist the intention of remaining invisible, of covering life and love with the shadow of mystery. The eyes are a bridge between us, the gestures express a will, but this shows itself by hiding itself. (83)

Según Irigaray, la tradición occidental no considera la relación entre dos sujetos diferentes, en particular, sexualmente diferentes (85). Para dilucidar el problemático asunto de este acercamiento, Irigaray acentúa la necesidad de escuchar y de guardar silencio:

[...] To succeed in constructing a culture of two subjects, we must instead acquire the capacity to remain silent in order to listen to the other as other, and to his or her truth which will always remain strange for us, unknowable by us. Our culture lacks a cultivation of silence as it lacks an education of relationship with the other as other. (85)

En Cuba, uno y otro (Nación y sujeto sexual periférico) se embarcan en un contrapunteo de algarabías arrebatadas y silencios impuestos que dificultan el

diálogo entre ambas partes. En la más reciente producción literaria se puede percibir esta contienda, donde los elementos marginados (subjetividades sexuales alternativas) recurren a la exclusión del contexto nacional para poder, por medio de una identidad flotante, situarse en zonas audibles y visibles.

Si en un primer momento se pretendió hablar de un encuentro nacional entre ambas subjetividades (nacionales y homosexuales), como fue el caso de *Fresa y Chocolate*, la actual irrupción discursiva del homoerotismo en la narrativa cubana nos habla de otro proceso. Se trata, a mi juicio, de la imposible coexistencia de ambos elementos en un mismo espacio. De ahí desprendo la carencia de referentes nacionales en textos que abrazan la temática homoerótica. No es casual que en mucho de estos textos los personajes de lesbianas y homosexuales (para evadir el fatalismo, autocuestionamiento y autoflagelación de narrativas anteriores) deben ausentarse, en revancha, del texto nacional; privilegiándose, así, contextos foráneos (*Una extraña entre las piedras* de Ena Lucía Portela) o un intimismo claustrofóbico (*Cuentos fríos* de Pedro de Jesús López). Como diría Irigaray:

One final thing. For a culture of two subjects, *the way of talking must remain poetic*, that is, an actualization of a present relationship between two. Thus a *poietic* language, a language which creates something new and does not communicate only something that already exists. (90)

En el camino hacia un posible y legítimo encuentro, la nueva generación de narradores cubanos se inclina a favor de esta renovación del lenguaje, como

código generador de una tecnología de expresión del deseo, cuya principal herramienta es el texto literario.



### Notas

<sup>1</sup> En el contexto cubano, José Quiroga advierte la ambivalente situación de la oposición público/privado en la construcción de identidades homosexuales: “Because revolutionary hygiene saw in homosexuality a copy of heterosexual roles into same-sex behavior, homosexuality was almost immediately consigned to an ambivalent realm of privacy –but to a privacy that was public in any case. This placing of homosexuality in the private realm was contradictory, for the revolution itself rendered the issue of homosexuality visible in the first place –visible in the sense of its being transparent to the society as a whole. As early as 1962, seven years before the Stonewall rebellion would mobilize gays out of the closet, the Cuban Revolution already indexed homosexuality as a condition that needed to be extirpated in order to fulfill an economic and political program that in turn became affixed to the nationalist ideology” (135-6).

<sup>2</sup> Recientemente los estudios gay y lésbicos han adoptado una nueva nomenclatura (Gay, Lesbian, Bisexual, Transvestite, Transgender, and Intersex [GLBTIT] Studies) a fin de ampliar su radio de implicación temática, respondiendo de esta forma a la demanda de formaciones identitarias susceptibles de análisis.

<sup>3</sup> En “Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente,” Mabel Bellucci y Flavio Rapisardi comparan la influencia de los estudios gay/lésbicos y de la teoría *queer* en los movimientos sociales contrahegemónicos en la Argentina contemporánea (*Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* <[www.clacso.edu.ar/~libros/belluci.rtf](http://www.clacso.edu.ar/~libros/belluci.rtf)>).

<sup>4</sup> En “Culture, Sexual Lifeways, and Developmental Subjectivities,” Andrew Hostetler y Gilbert Herdt cuestionan los presupuestos fundamentales de la teoría *queer*: “First, there are semantic objections to the use of the word queer perceived by some to carry too much negative cultural baggage to ever be socially or politically effective [...]. Second, there are objections to the term’s tendency to obscure or erase the specificity of gay and lesbian experience and concerns. Third, there are objections to the perceived denial of structural and material realities in favour of the symbolic and cultural. And, fourth, there are objections to the forms of political strategy and agency that seem to follow from queer theory, forms that appear to be either radically apolitical, eternally reactive, or strictly parodic and performative.” Obviamente, este cuestionamiento no es fortuito. Hostetler y Herdt abonan el terreno que les permitirá replantear las taxonomías sexuales de la teoría *queer* para proponer una propia y a su juicio más versátil: “sexual lifeways.”

<sup>5</sup> El concepto de “performance” desde la perspectiva *queer*, será objeto de consideración posteriormente en este apartado.

<sup>6</sup> Según *The Oxford English Dictionary*, este vocablo (cuya raíz alemana lo define como *raro, oblicuo, perverso*) apunta a alguien o algo excéntrico, extraño o peculiar, de carácter dudoso. “Queer” fue reciclado por grupos activistas radicales, como “Queer Nation” cuya consigna “We are queer, we are here, get used to it!” invocaba una visibilidad provocadora de colectivos que reivindicaban su diferencia en relación con la heteronormativa.

<sup>7</sup> En *The Oxford English Dictionary*, se define el vocablo “gay” como: “adicto a los placeres sociales y disipaciones” (2a); “la persona homosexual” y “el lugar frecuentado por homosexuales” (2b); y, en lenguaje coloquial, define al “hombre homosexual” (4). Estas dos últimas definiciones han sido las adoptadas para incluir este término en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española): “Perteneiente o relativo a la homosexualidad” (1); “Hombre homosexual” (2).

<sup>8</sup> Empleo el término “confesión” desde la perspectiva foucaultiana: “Je ne parle pas de l’obligation d’avouer les infractions aux lois du sexe, comme l’exigeait la pénitence traditionnelle; mais de la tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l’âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe” (29). Unida a la necesidad de transformar en discurso todo lo concerniente al sexo, va una noción de secreto que funciona como un mecanismo que activa el deseo irrefrenable de enunciar aquello que debería callarse: “Le secret du sexe n’est sans doute pas la réalité fondamentale par rapport à laquelle se situent toutes les incitations à en parler [...]. Il s’agit plutôt d’un thème qui fait partie de la mécanique même de ces incitations : une manière de donner forme à l’exigence d’en parler, une fable indispensable à l’économie indéfiniment proliférante du discours sur le sexe” (48-49).

<sup>9</sup> En lo que respecta a la utilización de “gay” como categoría agrupadora de sexualidades homosexuales y lésbicas, Adrienne Rich señala que el término “gay” enturbia fronteras invalorable para el feminismo y la libertad de las mujeres como grupo (240). Siguiendo a Rich, la decisión de incluir a las lesbianas como una versión femenina de la homosexualidad ha sido una posición que las ha excluido, en consecuencia, de una existencia política (239). Es preciso acotar que los feminismos latinoamericanos privilegian, igualmente, la afiliación lesbiana en detrimento de la gay.

<sup>10</sup> En los análisis de algunos textos de la década de los noventa, planteo una reflexión acerca de los diferentes grados de inteligibilidad genérica de ciertos personajes que funcionan como elementos transgresores de la dinámica nacional y agentes desestabilizadores de la identidad sexual de otros personajes más inteligibles.

<sup>11</sup> Según la teoría de los actos de habla, a través de una elocución “performativa” se ejecuta total o parcialmente la acción enunciada.

<sup>12</sup> En cuando al aspecto teatral del acto “performativo”, Butler aclara que: “This act is not primarily theatrical; indeed, its apparent theatricality is produced to the extent that its historicity remains dissimulated (and, conversely, its theatricality gains a certain inevitability given the impossibility of a full disclosure of its historicity)” (“Bodies that Matter” 241).

<sup>13</sup> Katz se remite al estudio de Steven Seidman, *Romantic Longings: Love in America, 1830-1980*, para advertir que en la sociedad americana decimonónica lo heterosexual y homosexual no eran entendidos como categorías excluyentes del deseo, la identidad y el amor (Seidman 8). Será a principios del siglo XX cuando estos conceptos se erigirán como las categorías claves del régimen sexual (Seidman 189; Katz 43).

<sup>14</sup> En “Bodily Inscriptions, Performative Subversions,” Butler expone su concepto de “parodia genérica” que será, como se verá, de particular importancia en el estudio del travestismo como caracterización identitaria en el relato cubano. Según Judith Butler, la parodia del género no presupone la existencia fija de un original: “The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is *of* the very notion of an original; just as the psychoanalytic notion of gender identification is constituted by a fantasy of a fantasy, the transfiguration of an Other who is always already a “figure” in that double sense, so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin” (“Bodily Inscriptions” 418).

<sup>15</sup> Para una reflexión exhaustiva acerca de las políticas y retóricas de la diferencia, será pertinente remitirse a los trabajos de Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle* y “Why Cultivate Difference? Toward a Culture of Two Subjects”.

<sup>16</sup> En cuanto a esto, Timothy Brennan agrega: ““Uses” here should be understood both in a personal, craftsmanlike sense, where nationalism is a trope

for such things as “belonging”, “bordering”, and “commitment”. But it should also be understood as the *institutional* uses of fiction in nationalist movements themselves. At the present time, it is often impossible to separate these senses” (46-47).

<sup>17</sup> Al respecto, resultan esclarecedoras las reflexiones de Bhabha: “[...] The ambivalent, antagonistic perspective of nation as narration will establish the cultural boundaries of the nation so that they may be acknowledged as “containing” thresholds of meanings that must be crossed, erased and translated in the process of cultural production” (4). Estas formas de lectura de la Nación contribuirán a la comprensión de los procesos de deslizamiento, ausencia y redefinición de las señas identitarias nacionales en la narrativa cubana contemporánea de temática homoerótica.

<sup>18</sup> Véase Damián J. Fernández en “Cuba and lo *Cubano*, or the Story of Desire and Disenchantment” y Rafael Rojas en *La isla sin fin*.

<sup>19</sup> Damián Fernández propone una periodización de los episodios políticos que marcaron la formación de las identidades nacionales modernas en Cuba: “The major modern goals of the nation –sovereignty, state hood, democracy, economic well-being– have had at best bittersweet results: the independence struggle (1868-78; 1895-98), the republic (1902-59), and revolution (1959 to the present). Regardless of time period and regime, certain cultural traits persisted that undermined the institutional procedures of how states in modern politics should function and the civility that should characterize social relations in the public sphere, undermining the collective goals aspired to” (“Cuba and lo *Cubano*” 82).

<sup>20</sup> En lo que a esto atañe, comenta Marvin Leiner: “There is no gay rights advocacy group, no *Gay Community News* or *The Advocate*; the Cuban government does not believe in the need for such groups in a society still “consolidating” the revolution” (2).

<sup>21</sup> Sobre este tema, conviene revisar el estudio de Lourdes Casal, “Images of Cuban Society Among Pre- and Post-Revolutionary Novelists”.

<sup>22</sup> Más precisamente indica Alonso: “Sin embargo, no quiero decir con esto que la sociedad cubana actual sea horriblemente homofóbica. Para nada. Para ninguna familia (ni en Cuba ni en ningún lugar del mundo) es una fiesta tener *un hijo* homosexual, pero en Cuba (y en todo el mundo) no hay una sola familia en la que no haya, cuando menos *un tío* homosexual, sin que por ello nadie se avergüence *demasiado*” (120, el énfasis es mío). Alonso nos habla de

familia en la que no haya, cuando menos *un tío* homosexual, sin que por ello nadie se avergüence *demasiado*” (120, el énfasis es mío). Alonso nos habla de una dosis reducida de vergüenza en el caso de un hombre homosexual perteneciente a la familia y, no obstante, es difícil asegurar la misma cuota de “tolerancia restringida” en los casos que omite este artículo: la hija o tía lesbiana.

<sup>23</sup> Se precisa en este artículo que: “Las únicas modificaciones introducidas en el Código Penal vinculadas al tema del homosexualismo son relativamente recientes, comenta Yamila González, especialista jurídica de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC). Dos artículos, referido uno al ultraje sexual y otro a la corrupción de menores, hacían referencia explícita al castigo que merecerían los homosexuales de caer en delitos como esos. Afortunadamente, se decidió omitir de los textos aquellas alusiones directas a las personas de orientación homosexual por considerarlas ofensivas. Quedaba muy claro que el tabú machista había permeado –como a otras tantas cosas– el Código Penal” (“Homosexualidad en Cuba”).

<sup>24</sup> La Fiscal del Departamento de Procesos Penales de la Fiscalía Provincial de Ciudad de La Habana, Daysi Aguilera, explica que, ciertamente, el país no tiene regulaciones o leyes que perjudiquen, pero tampoco que beneficien a los homosexuales: “Tampoco se vislumbra que las tengamos pronto. En esto influye mucho la resistencia que hace una sociedad culturalmente machista como la nuestra a esos cambios, sobre todo si les parecen muy dinámicos” (“Homosexualidad en Cuba”).

<sup>25</sup> Otro aspecto no menos problemático es la formación de colectivos organizados no asociados al Partido Comunista. Pese a todo, en 1994 se funda la Asociación Cubana de Gays y Lesbianas, para posteriormente ser disuelta en 1997 y algunos de sus miembros arrestados. Hasta ahora buena parte de las acciones más importantes han corrido por cuenta del CENESEX (Centro Nacional para la Educación Sexual) a cargo de Mariela Castro, hija de Raúl Castro Espín, quien ha fomentado la creación de grupos de apoyo para transexuales y, más recientemente, la creación de un grupo de discusión sobre la diversidad sexual.

**Capítulo III**  
**Los “novísimos”:**  
**Movimiento generacional en la literatura cubana**  
**contemporánea**

### **Capítulo III**

#### **Los “novísimos”:**

#### **Movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea**

##### **Lo especial del período**

Cuba está de moda. Eso afirma el escritor cubano Abilio Estévez, no sin cierta amargura. También lo confirma el arrebato por el culto a todo lo cubano. Una avalancha de producciones culturales anuncia el redescubrimiento de la isla: Ry Cooder y Win Wenders (*Buena Vista Social Club*), Julian Schnabel (*Before Night Falls*), Uli Gaulke (*Havana, mi amor*), Carles Bosch (*Balseros*); editoriales españolas como Planeta, Tusquets y Alfaguara arrastran con su coletazo otras manifestaciones caricaturescas, que buscan también bañarse en la tormenta tropicalizante del mercadeo oportunista (*Dirty Dancing: Havana Nights* de Guy Ferland y *Bitter Sugar* de León Ichazo).

El creciente número de producciones literarias en la década del noventa tomó por sorpresa la industria editorial cubana, que no estaba preparada para albergar estas nuevas propuestas estéticas. Podría parecer paradójico (incluso, irónico) que el panorama cultural haya acogido un estallido de textos literarios durante el momento más difícil que ha atravesado la economía cubana revolucionaria. Pero todo esto, como se verá, es poco casual. Durante los ochenta, la época dorada del libro cubano, se publicaron anualmente alrededor de 2400 títulos. En los noventa, en los días más aciagos del “período

especial”,<sup>1</sup> esas cifras descendieron abruptamente para ubicarse entre los 300 (1993) y 400 títulos (1994).<sup>2</sup>

No es secreto que la economía cubana se vio marcada por el ingenio. Primero el azucarero y, más recientemente, uno tan vital como aquel de sortear los embates de las precariedades finiseculares con medidas bastante perspicaces. Así, ingeniosamente, comenzaron a publicarse textos a través de medios poco convencionales y, en muchos casos, novedosos. Como lo documenta el Inter Press Service (IPS) en su publicación *Enfoques*:

[...] Se trataron de hallar soluciones desesperadas al vacío y demanda que dejaban las cifras [de los ochenta]. Primero fueron las tristes *plaquettes*, hechas de recortería, que albergaban algún cuento o grupo de poemas, mal presentados y peor distribuidos. Luego fueron apareciendo opciones de coedición con instituciones extranjeras, que tuvieron un momento especialmente grato con la publicación en 1994 de los cien pequeños volúmenes de la colección Pinos Nuevos, financiada por autores y editores argentinos; más tarde, la creación de un Fondo para el Desarrollo de la Cultura, que destinaba ciertas cantidades de divisas a esta esfera intelectual y que propició la aparición de colecciones como La Rueda Dentada, para textos de poco volumen, de los cuales se han publicado ya una cantidad estimable. (“La literatura finisecular”)

Como lo reseña Tomás Santiesteban, en la colección Pinos Nuevos se publicó más de un centenar de textos, muchos de ellos firmados por autores hasta entonces inéditos (“La resurrección del libro cubano”). La crisis económica – reflejada, entre otras tantas cosas, en la carencia de papel– ha alcanzado instituciones tan sólidas como el premio “Casa de las Américas”. De acuerdo



con Michel Strausfeld: “Los ganadores [...] están publicados mayoritariamente en *joint-ventures* y, debido a la falta de medios, los premios se conceden cada dos años. Cada año hay premios, pero no en todas las disciplinas” (“Isla–Diáspora–Exilio” 18). A pesar de los tropiezos que el “período especial” impuso para dar continuidad a la producción editorial local, Santiesteban estima que esta coyuntura favoreció la publicación de textos de mayor calidad, los cuales debían someterse a rigurosos procesos de selección. Aparecen, así, “libros de más complejidad, con un mayor número de pliegos y mayor presencia de fotos e ilustraciones” (“La resurrección”).

En cualquier caso, las posibilidades de publicar en la isla no son muchas. Los jóvenes autores se precipitan sobre las pocas oportunidades que tienen para dar a conocer sus trabajos. Se privilegian, especialmente, tres vías de acceso a los lectores: la publicación en revistas literarias, la participación en concursos locales y la aventura editorial extranjera (bien sea enviando manuscritos a editoriales o a concursos literarios internacionales de mayor o menor prestigio).<sup>3</sup>

Las revistas cubanas abrieron espacios para esta nueva camada de autores, sin embargo, la crisis del papel provocó un cambio en la manera como estas habían sido concebidas hasta entonces.<sup>4</sup> En primer lugar, los consejos editoriales aumentaron en buena medida los criterios de selección y, en segundo lugar, el papel cedió (y sigue haciéndolo) el paso a las publicaciones digitales. Este tipo de medios ha ofrecido varias ventajas, entre ellas: el bajo costo de

producción que propicia un manejo esmerado del material editorial (en lo que concierne al diseño y contenidos) y, por otra parte, facilita una divulgación mucho más extensa de estos trabajos.

Mas en Cuba, la amplia difusión de textos literarios en Internet es, cuando menos, cuestionable. El 24 de enero de 2004, el gobierno cubano prohibió la conexión a la Internet a través de líneas telefónicas facturadas en moneda nacional. Sin embargo, la conexión es posible a través del servicio facturado en divisas, un servicio francamente prohibitivo para la mayoría de los cubanos. Según el organismo “Reporteros sin fronteras”:

Para acceder al Net, los cubanos siguen teniendo la posibilidad de utilizar los cibercafés. Sin embargo, a dos euros el cuarto de hora, el servicio resulta inaccesible para la gran mayoría de la población. (“El gobierno va a acorralar”)

En cuanto a los concursos literarios locales, además del (precario) incentivo económico que pueden representar, en caso de obtener una mención de publicación, se garantiza al menos la participación en una antología o, en caso de correr con suerte, la ocasional publicación individual de los textos ganadores.

Asociadas o no a concursos, las antologías de cuentos se han convertido en el instrumento privilegiado de circulación de la producción literaria local, además de un exitoso instrumento de venta. Desde 1990 se han publicado unas setenta antologías de cuentos con autores múltiples en imprentas cubanas, estadounidenses, puertorriqueñas, dominicanas, mexicanas, guatemaltecas,

venezolanas, colombianas, argentinas, chilenas, españolas, alemanas, francesas e italianas.<sup>5</sup> El abanico de temáticas es amplísimo (amorosos, infantiles, de ciencia-ficción, eróticos, sobre el SIDA, el rock, el período especial, la diáspora, sobre los mismos cuentos, etc.), aunque también puedan tornarse repetitivas.<sup>6</sup> Asimismo, los criterios de selección son variopintos y, con frecuencia, poco rigurosos. En Cuba la recepción de estas antologías no siempre contó con el apoyo de la crítica, así lo podemos apreciar en las opiniones del narrador y crítico cubano Alberto Guerra Naranjo:

No habíamos terminado de escuchar sobre una nueva antología cuando de inmediato aparecía la próxima, un mismo cuento pasaba de libro en libro como si permutara de barrios, se comentaba que alguien reunía cuentos sobre temas de balseros, el Sida, las jineteras y ya podía intuirse que no pocos escritores corrían a sus cuartos a escribir sobre el encargo de turno.

[...]Estas señales (exceso de antologías, visitas de editores extranjeros, premios en concursos nacionales y en otros países) evidenciaban que el cuento cubano contaba con buena salud. [...] Pero, como es natural, muchas veces se pecó por exceso en cuanto a la promoción desenfrenada en las antologías. ("De Salvador Redonet")

No siempre la calidad estética ha sido factor predominante en la elección de estos textos.<sup>7</sup> La urgencia de contarse y contar todo priva sobre los demás factores de edición. Este rasgo, como se verá posteriormente, marcará el giro temático que imponen las nuevas producciones literarias cubanas.

### **La moda cubana**

A menudo se dice que las modas pasan, pero que, también, vuelven. Si convenimos en que la reciente demanda mundial de producciones culturales cubanas es una moda, no sería aventurado pensar que aquella otra moda cubana, la de los primeros años de la Revolución, está de regreso. Como era de esperarse, esta moda regresa remozada.

El aumento de publicaciones en editoriales extranjeras responde a esta cierta revitalización del interés por Cuba y “lo cubano”. Ya en 1999, Abilio Estévez abordaba el asunto de “la moda” cubana. A su juicio, se trata de un fenómeno de efectos perniciosos que desvía las miradas sobre productos culturales que cobran valor por su procedencia más que por sus contenidos:

Y quisiera llegar más lejos: resulta imperioso que pasemos de moda. [...] Debe llegar el tiempo sereno en que se olviden de nosotros. El tiempo dichoso en que vayamos por el mundo sin el falso estigma ni la falsa bienaventuranza de ser cubanos. [...] Me parece urgente que, por el bien de la cultura cubana, se apaguen las luces que iluminan sin discriminar para que, por fin, más aliviados, contemplemos cómo prevalece lo verdaderamente luminoso. (“Cuba está de moda”)

Marilyn Bobes, igualmente, intenta explicar el renovado interés foráneo por la literatura cubana y la existencia de ciertas condiciones internas que han propiciado la eclosión de nuevos narradores cubanos durante la última década:

Quizás lo que ocurre a veces es que los países y las regiones se ponen de moda por motivos

extraliterarios y la gente quiere saber cosas de ellos a través de su literatura y de su arte. Por supuesto, que para satisfacer ese interés, los países y las regiones tienen que contar con un nivel de desarrollo del conocimiento y con un potencial espiritual que permita una capacidad de expresión. Y eso, no me cabe duda, Cuba lo tiene. (“Situación actual”)

Eso que Cuba tiene es, según Bobes, un privilegiado acceso a la educación, una educación que, si bien no siempre produce “grandes escritores”, sí propicia “la capacidad de desarrollo” (“Situación actual”). Sin embargo, Bobes no expone las razones que la llevan a insistir en la prolífica cosecha literaria de los noventa y no en aquella de los setenta y ochenta, generaciones de cubanos que también se beneficiaron por un acceso equitativo al sistema de educación.

Para trascender el asunto de la “moda cubana”, es preciso destacar que estas nuevas iniciativas de publicaciones en el extranjero responden a una apertura oficial que marcó un cambio en la gestión institucional de la cultura. En una entrevista concedida al periódico argentino *Clarín*, la vicedirectora de la editorial Letras cubanas, Basilia Papastamatíu, considera especialmente relevante la labor emprendida por el escritor Abel Prieto en la jefatura del Ministerio de Cultura:

La editora nombra al ministro de Cultura, Abel Prieto, un hombre de consenso en La Habana, como apellido de una política de apertura cultural. Este permitió en los últimos años el ingreso de un buen número de escritores cubanos en los catálogos de las editoriales españolas –y, lo que es más, que puedan entrar y salir del país con invitaciones del exterior. Es que a partir de la crisis económica desatada en 1994, cuando se declaró lo que en Cuba se llama

“período especial”, la falta de papel motivó una cesación de las editoriales nacionales y la creciente necesidad de permitir que los escritores publicaran en el exterior. “Si al principio sólo apostaban a los exiliados —dice—, las grandes editoriales pronto advirtieron la diversidad estética de los artistas cubanos”. (“El circuito de una poeta”)

Los creadores cubanos comienzan a superar la condición de empleados de la industria cultural, para convertirse en sus propios gestores y agentes de la difusión de sus trabajos dentro y fuera de la isla. Se abren, así, nuevos espacios de exhibición de “lo cubano” acarreado, entre otras cosas, la exaltación de un exotismo tropicalizante que persigue más afanosamente grandes triunfos de venta que la misma divulgación del quehacer cultural insular. En lo que a esto concierne, Iván de la Nuez afirma que el mercado editorial español “codifica la literatura cubana de manera bastante tópica y carnavalesca” (Vila, “Escribir en Cuba” 21).

Pese a todo, esto ha permitido la visibilidad y éxito editorial de ciertos escritores cubanos. Mientras tanto, los menos afortunados, dentro y fuera de la isla, continúan esperando la ocasión de dar a conocer sus trabajos. Jorge Luis Arzola, escritor asociado a la generación de los “novísimos”, desestima la existencia de dicha “moda cubana”, al menos en lo que concierne a un mayor conocimiento de la producción literaria local. Al respecto opina:

La gente lo que tiene en la cabeza es como un run run con la literatura cubana. Dicen que está de moda pero yo me pregunto cuál, si no se conoce nada. No hay tal moda de la literatura cubana. Lo que sí hay es un montón de editores que andan detrás de los

escritores jóvenes. Hay editoriales importantes pidiéndoles novelas y los escritores jóvenes, sin violentarse, tratando de terminar sus novelas, pero sin tener nada en la mano. [...] Por lo demás, pienso que la moda de la literatura cubana es un gran mito. (“La moda”)

No cabe duda de que las nuevas tendencias del mercado editorial español exceden los linderos de “lo cubano” para abrazar la nueva narrativa latinoamericana, como han sido los casos de las publicaciones de Jaime Bayly (Perú), Roberto Bolaño (Chile), Elsa Osorio (Argentina), Ángeles Mastretta (México), Hernán Rivera Letelier (Chile), Alberto Fuguet (Chile), Jorge Volpi (México), Andrés Neuman (Argentina), Lilian Neuman (Argentina), además de los cubanos Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez y Abilio Estévez, entre otros (Bozalongo 25).

Sin embargo, dentro de este renovado panorama editorial español, se destaca la irrupción de la nueva narrativa cubana. Una presencia que es posible advertir no sólo en el gran número de títulos publicados, sino también en las exitosas cifras de ventas de muchos de ellos.<sup>8</sup> Para dar más luces sobre este fenómeno de la “cubanomanía”, resultan bastante reveladores los datos ofrecidos por Mauricio Vicent:

En el caso de España, la pasión por esta isleta de 11 millones de habitantes llega a límites extremos. Desde 1996 más de 10.000 parejas hispanocubanas han contraído matrimonio, las editoriales españolas han publicado o reeditado 260 libros que llevan la palabra Cuba o La Habana en su título, y el catálogo de autores cubanos que venden en nuestro país se ha multiplicado por diez. De las giras de artistas por la

Península y Canarias, ni hablar. El año pasado 6.000 músicos cubanos realizaron 900 giras por todo el mundo, y una buena parte de ellos pasó por España. (“El oscuro encanto de Cuba”)

En apenas cuatro años<sup>9</sup> se puede apreciar una efervescencia que ha ido aumentando más recientemente. La cantidad de premios literarios recolectados, tanto en España como en otros países, por esta generación de escritores cubanos es impresionante y, para algunos, alarmante.<sup>10</sup> Conviene resaltar que otros países como Alemania, Italia y Francia también han mostrado interés por las nuevas producciones culturales cubanas:

‘Cuba se ha puesto de moda en Europa’, dice Jean-François Fogel, un editor principal del diario francés *Le Monde* y autor de un libro sobre política cubana. ‘La literatura, la música, la pintura y la cocina cubana han adquirido gran importancia aquí’. (Oppenheimer)

En el caso de Francia, descuella la gestión de Anne Marie Metailie, directora de la casa editorial del mismo nombre, quien se ha encargado de la publicación de antologías y novelas de autores cubanos.<sup>11</sup>

En esta coyuntura se maneja, incluso, el favorecimiento ya no de una literatura cubana única (dentro y fuera de Cuba), sino de una literatura del “insilio”.<sup>12</sup> Intelectuales como Rafael Rojas se han sumado a esta postura que supone la exaltación de la producción literaria insular en detrimento de aquella producida en la diáspora, concretamente en el sur del estado de Florida:



“Existe una explicación política concreta, relacionada con la agenda del gobierno español con respecto a Cuba”, dice Rafael Rojas, un historiador cubano que reside en México. “España quiere promover una alternativa a la línea dura de la comunidad de exiliados cubanos de Miami. Quiere fomentar un disenso más moderado, más de acuerdo con la política hacia Cuba de la Comunidad Europea, que quiere una transición tranquila a la democracia. (Oppenheimer, “Escritores cubanos”)

En esta misma tendencia se han publicado en España ensayos críticos sobre Cuba. En efecto, la editorial Colibrí se ocupa de la publicación de textos sobre temas sociales y políticos que, debido a los mecanismos de censura, no pueden ser acogidos por las editoriales insulares. Víctor Batista, director de esta editorial, expone los pormenores de la difícil difusión de este tipo de textos en Cuba:

Como editorial tenemos vedada la entrada, no hemos podido asistir ni a la Feria del Libro de la Habana. No te dicen nada, claro, porque esa es su respuesta. El silencio. [...] Después, si decides mandar los libros, se perderán desgraciadamente en la aduana o en cualquier otra parte. De todas formas, nosotros *estamos consiguiendo llegar a nuestros lectores en Cuba*, que no son pocos. Conseguimos pasarlos por valija diplomática o con amigos que viajan a Cuba y no les importa cargar con libros. La distribución se organiza a partir de la *red de bibliotecas independientes*, que forman parte de la disidencia, claro. Estas bibliotecas se establecen en casas particulares que se atreven a tener libros prohibidos; los vecinos lo saben y pueden ir a consultarlos allí. A este tipo de bibliotecas intentamos mandar entre 50 y 100 ejemplares de cada libro nuevo. Al final, en Cuba tenemos distribución, pero no vendemos. (“Los libros que Cuba no acepta”)

En contrapartida, no es menos compleja la distribución en el extranjero de textos editados en Cuba. A excepción de las ediciones binacionales (*joint-ventures*), difícilmente se puede tener acceso en el extranjero a textos editados en Cuba. Los sistemas de distribución son precarios, como lo señala Jorge Luis Arzola:

De autores como Virgilio Piñera, algunos escritores extranjeros han oído hablar, si te pones de suerte lo han leído, pero la literatura cubana es una gran desconocida. Los libros cubanos no circulan en el extranjero. Yo pensaba que, por lo menos, algunas distribuidoras se ocupaban de colocar nuestros libros en pequeñas cantidades, pero no. La gente te pregunta dónde se compran libros cubanos y no sabes qué decirles, no puedes mencionar una librería o una distribuidora en la que hayan [sic] libros de las editoriales cubanas. (“La moda”)

El bloqueo estadounidense ha incidido nefastamente en el intercambio de valores culturales entre ambos países. En un mercado tan importante como el estadounidense, salvo casos excepcionales, sólo circulan abiertamente los textos de autores cubanos de la diáspora.<sup>13</sup> Más recientemente, las relaciones entre Cuba y la Unión Europea (UE) han sido, cuando menos, tensas. El gobierno cubano fue objeto de sanciones (bloqueo de intercambios culturales) por parte de la UE como condena al encarcelamiento de 75 disidentes cubanos durante 2003. A todas luces, estas tensiones diplomáticas dificultan la difusión de lo que se produce en Cuba. Pero, también entorpecen, cuando no lo impiden, todo diálogo entre los intelectuales y creadores cubanos dentro y fuera de isla.

### Los “novísimos”

En este panorama editorial se puede trazar una fractura de los cánones estéticos y temáticos de la literatura cubana contemporánea. Este movimiento, por llamarlo de alguna forma, ha sido asociado en repetidas ocasiones con lo que Salvador Redonet bautizó como la generación de los “novísimos” y, posteriormente, los “postnovísimos”.<sup>14</sup> Conviene precisar que las fronteras entre ambos grupos son muy frágiles e imprecisas. Críticos como Salvador Redonet Cook e Iván Rubio Cuevas inscriben los textos literarios de autores marginales y *underground* bajo la denominación única de “los novísimos”, refiriéndose al grupo de escritores que, alrededor de 1988, comenzaron a “tomar el cuento por asalto” (Redonet, *Los últimos* 5), como medio de expresión urgente y de captura de las preocupaciones sociales y estéticas de estos creadores. Como lo precisa Alberto Guerra Naranjo:

Fue Salvador Redonet el primero que trató de esbozar las diferencias que distinguían a los nuevos escritores del resto de sus contemporáneos. Para ello compiló la antología *Los últimos serán los primeros* (Letras cubanas, 1993) y se centró en el nacimiento y no en la fecha de publicación de estos escritores. Para Redonet, la nueva ‘generación’, y no ‘promoción’, enmarcaba a los nacidos alrededor del crucial año 1959 (triunfo de la Revolución cubana) y 1970 (año del propósito imposible de la zafra de los diez millones de toneladas de azúcar), denominándolos ‘novísimos escritores cubanos’. (“Novísimos escritores”)

Por su parte, Margarita Mateo recopila las variopintas denominaciones que sirvieron para clasificar a los autores y autoras de la narrativa de finales de los ochenta y de los noventa. Así Mateo menciona: “tercera generación de la Revolución, nuevos narradores cubanos, generación de los 80, e incluso clasificaciones más particularizadoras como la de ‘violentos’ y ‘exquisitos’” (*Ella escribía poscrítica* 132).<sup>15</sup> Estas etiquetas pretenden, por una parte, agrupar a una gama de autores (en su mayoría nacidos en los años sesenta y setenta) y, por la otra, construir afiliaciones sustentadas por ciertos rasgos distintivos asociados a sus textos. Mencionaré brevemente algunos de ellos: cosecha literaria del “período especial,” subversión de códigos estilísticos canónicos (por ejemplo, constantes variaciones de la voz narrativa), profusión de estrategias digresivas e intertextuales, autorreferencialidad literaria, complejidad argumental y composicional, constante cuestionamiento de las construcciones identitarias de los personajes, mayor apertura en torno a las temáticas abordadas, privilegio del ámbito personal/íntimo en detrimento del entorno nacional/social.

Estos rasgos parecen indicar la herencia ineludible de la literatura del *boom* latinoamericano. Bastaría con recordar los rasgos más sobresalientes del *boom* que señala Donald L. Shaw en *The Post-Boom in Spanish American Fiction*:

[...] La desaparición de la novela “comprometida” y la emergencia de la novela “metafísica”; [...] la tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la

personalidad, desembocando a veces en lo absurdo como metáfora de la existencia humana; [...] la rebelión contra toda forma de tabúes morales [...]; la tendencia paralela a explorar la tenebrosa magnitud de nuestra vida secreta; un mayor empleo de elementos eróticos y humorísticos; la tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional [...]; la tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional [...]. (4)

En lo que respecta al *postboom*, los “novísimos” adoptan las secuelas de su insolencia para explotarlas al máximo.<sup>16</sup> Justamente, Olga García Yero ofrece un estudio que resalta los aspectos más “irreverentes” de los más recientes narradores cubanos.<sup>17</sup> En su inventario de rasgos característicos, García Yero propone un distanciamiento temático de estos escritores en relación con la producción literaria local de los ochenta:

La narrativa se hace paródica, humorística, incisiva, en los ochenta; luego, en los noventa, pasará a ser, por un movimiento comprensible, marcadamente irónica, morbosa por momentos, febrilmente sexualizadora, antifetichista, obsesionada por un *épater le bourgeois* que, en el fondo, suele resultar un tanto provinciano. En ese marco general, una serie de obras presentan un interés singularísimo. (“Dos reflexiones”)

La narrativa cubana de los noventa se apuntala, pues, en la adopción de temáticas “problemáticas” que durante largo tiempo permanecieron ausentes del canon literario revolucionario: tópicos que acuden al escándalo, a la sorpresa e, incluso, al espanto. García Yero las define como “temas escabrosos”, dentro de los cuales incluye los siguientes rasgos: “sexualidad frenética, [...] reflexión

filosófica, [...] rejuegos de ciencia ficción, [...] desajustes psicológicos, marginalismo social” (“Dos reflexiones”).

En cualquier caso, todo esfuerzo por etiquetar la reciente producción literaria cubana se dirige al infortunio de un reduccionismo baldío que pocas luces ofrece al análisis de los rasgos individuales y colectivos de estos autores. Lo cierto es que en el panorama literario cubano de los noventa se instala un cambio de orientación, donde la subversión y el atrevimiento son sus mayores estandartes.

Lo marginal, lo contracultural y lo iconoclasta se erigen como símbolos, bastante rentables, de una generación que ha podido ser asociada con movimientos similares en otras zonas de la región. Tales han sido los casos de la nueva onda chilena, la onda mexicana y, más recientemente, la generación McOndo (Alberto Fuguet, Jaime Bayly, Jorge Volpi, etc.), la literatura colombiana post-Macondo (Efraim Medina Reyes, Jorge Franco, Alfredo Molano, Fernando Vallejo, etc.) y la generación mexicana del crack (Ignacio Padilla, Vicente Herraste y, de nuevo, Jorge Volpi).

Estos “novísimos” cubanos —que ya no lo son tanto, como los grupos homólogos— se han inventado un espacio en la escena cultural que los aleja cada vez más de la “comodidad” del margen. Un lugar, que a fuerza de rebeldías, les ha ido asegurando voces y visibilidades en el mercado editorial iberoamericano. Para ello, los “novísimos” han tenido que hacer ciertas concesiones, como por ejemplo, aquella de aventurarse en terrenos más

comerciales como el de la novela, a pesar de haber privilegiado anteriormente la inmediatez del cuento, como lo muestran las trayectorias literarias de estos escritores.

Por otra parte, el alboroto que crearon estos hijos de la Revolución tuvo mucho que ver, justamente, con el hecho de no haber vivido ni la dictadura de Batista ni la transición hacia la etapa revolucionaria. Las referencias a este período ya no eran recuerdos, sino fragmentos de documentales, consignas y, en definitiva, historia oral y escrita. Tampoco tuvieron la ocasión de instalarse en los escalones del sistema y, en consecuencia, no pudieron decidir en instancias oficiales el destino de la cultura revolucionaria. Fueron, sí, herederos de los grandes hitos de la literatura cubana (Guillén, Martí, Carpentier, Lezama y otros).

Esta herencia debía ser desplazada a toda costa para poder legitimar un espacio dentro de la cultura revolucionaria. Las estrategias consistieron, básicamente, en tambalear las estructuras temáticas y estilísticas de los antecesores y, especialmente, abandonar la ya agotada autorreferencialidad nacional, que consistía en la constante construcción de una identidad cubana monolítica y estática más cercana a las palmas de Martí que a los apuros económicos impuestos por el “período especial”.

### **Paréntesis femenino**

*Cuando te quedas, Lidia,  
más desnuda que estas paredes  
yo siento miedo  
de ser una mujer.*

Damaris Calderón

En la avalancha de ediciones de textos de los novísimos, no podemos pasar por alto la presencia de las “novísimas”. Desde el inicio de la Revolución, la mujer comenzó a ganar espacios en ámbitos tradicionalmente destinados a la supremacía masculina. Innegables son los avances alcanzados durante las últimas décadas. Igualmente innegables son las numerosas medidas que todavía deberán tomarse para poder hablar con propiedad de un tratamiento justo e igualitario en los aún invulnerables feudos masculinos (cuotas equitativas de participación en las altas instancias decisivas del país).

A la luz de una sociedad *menos* adversa para las mujeres, resulta, cuando menos, curioso que durante las primeras décadas de la Revolución estas hayan sido las grandes ausentes del panorama cultural, particularmente, en lo que respecta a la autoría cinematográfica y literaria. De acuerdo con Daisy Cocco De Filippis y Sonia Rivera Valdés, las escritoras cubanas (nacidas desde finales de la década de los treinta hasta la década de los cincuenta) corrieron con el infortunio de ver sus trabajos (específicamente, los narrativos) lanzados al olvido:

Es necesario emprender la publicación del gran número de obras inéditas, valiosas en términos literarios que se encuentran durmiendo en gavetas y cajones. Nos atreveríamos a afirmar que la mayor



parte de la narrativa escrita por mujeres cubanas  
nacidas entre fines de 1930 y mediados de 1950  
descansa allí. (25)

Como consecuencia de esto, igualmente escasearon los estudios críticos sobre textos de mujeres durante un largo y penoso período. En los ochenta, Luisa Campuzano se convierte en pionera de una tarea que define, parafraseando a Jean Franco, como una “crítica del desagravio” (“Las muchachas de la Habana”):<sup>18</sup> “En aquellos 25 años [1959-1984] se publicaron cerca de 200 novelas escritas por hombres y sólo 12 de mujeres. Y de estas, muchas no eran novelas, sino testimonios, memorias... Al final te quedaban sólo dos” (“Mujeres en línea”).

En estos primeros estudios sobre el tema, Campuzano constató que los avances sociales de las mujeres cubanas no se materializaron en su producción literaria (casi inexistente durante los primeros años del régimen revolucionario) y tampoco se representaron estos cambios en la literatura escrita por hombres.<sup>19</sup> En la alborada del período especial, el horizonte comenzó a cambiar con la creciente publicación de cuentos y novelas de autoría femenina. Se trata, a juicio de Gerardo Soler Cedré, de un asunto sin precedentes en la literatura cubana:

Hoy por hoy puede afirmarse sin temor a equivocaciones, que dentro de la consolidación que vislumbra la narrativa cubana del próximo decenio – en especial para la novela –, habrá más de un nombre de mujer, sobre todo, si ya algunos de ellos ocupan lugares de privilegio en la cuentística de los 90 [...].

Mas lo cierto es que nombres como los de Ena Lucía Portela, Ana Lidia Vega y Karla Suárez trascienden hoy las fronteras de nuestro país, e ilustran un fenómeno inédito en la historia literaria nacional. (“Una mirada crítica”)

El renovado interés editorial que despertaron “las novísimas” cobijó a las escritoras de la generación anterior (nacidas entre 1945 y 1958). Muchas de ellas comenzaron a publicar por primera vez a finales de los ochenta y durante la década de los noventa. A pesar de contar con un ambiente más propicio para la publicación, las mujeres todavía deben esquivar varios obstáculos, algo poco inusitado en una sociedad patriarcal y machista como la cubana: “Todavía se dan tropezones, uno de los más recientes, el *Anuario de narrativa de la UNEAC* de 1994, en el cual de noventa y cinco cuentos publicados se incluyeron sólo tres de mujeres. Lamentable” (Cocco De Fillipis y Rivera Valdés 24).

No obstante, la tendencia apunta a un mayor reconocimiento y visibilidad de la labor literaria de las cubanas, una cuestión que supone, más allá de la empresa creativa, un esfuerzo de “resistencia y transformación”, para decirlo en palabras de Campuzano (“Doxa y paradoxa”). “Resistencia” ante los todavía presentes embates de la androcracia institucional; y “transformación” de la dinámica social cubana. No ha sido fortuito el creciente interés por las nuevas construcciones identitarias femeninas. Tampoco lo ha sido la incesante exploración de las interacciones de los personajes femeninos con su entorno. Tal ha sido el caso de numerosas indagaciones que muchos de estos textos proponen acerca de la sexualidad femenina y sus entresijos: comercio sexual,

relaciones intergeneracionales, triángulos amorosos, heterosexualidad, bisexualidad y lesbianismo, entre otros.

Sin duda, las “novísimas” han sido más afortunadas que sus predecesoras, al gozar de condiciones más favorables para la participación en la vida cultural local. También han sido afortunadas por haber podido escaparse (con menos percances que sus antecesoras) de la estrechísima camisa de fuerza que significaba reconstruir una nación y afianzar el proyecto revolucionario a partir de los textos literarios.

Como lo apunta una de las estudiosas más avezadas de la narrativa de autoría femenina, Nara Araújo, las escritoras de la generación anterior no alcanzaron a transgredir los límites de la convención (“A escritura” 61). Sin embargo, “las novísimas” emprenden con pasos firmes y manos ágiles una revolución ideológica de amplia envergadura. Esto se puede apreciar en la aguda caracterización de estas narradoras que Araújo propone:

Nos textos das “novíssimas”, reservando as diferenças lógicas, se poderiam apontar certas constantes que indicariam uma ruptura com o modelo anterior: predomínio avassalador dos conflitos individuais; ausência relativa de referentes imediatos explícitos; tendência a espaços fechados [...]; preferência pelo plano do imaginário, o absurdo e o fantástico [...]; conversão do marginal e periférico em central [...]; ausência de conflitos canônicos explícitos; ausência do debate explícito “emancipação da mulher” [...]; ruptura da relação canônica heterossexual –tratamento despreconceitualizado da homossexualidade feminina; ausência de consignas e paradigmas –políticos, éticos, ideológicos; [...] vontade de estilo, inovação formal [...]. (“A escritura da mudança” 61-62)

No obstante, algunos de estos rasgos, como se verá de inmediato, han sido compartidos por varios de los trabajos de escritores (hombres) de esta camada literaria. Estos escritores, además, han incorporado (en mayor proporción de la generación anterior) personajes femeninos distanciados de los modelos imperantes del inicio de la Revolución. También, es de hacer notar que la literatura cubana de la diáspora –territorio masculino hasta la última década– comienza a dar cuenta de este cambio, abriendo puertas para una mayor acogida de estas escritoras (algunas de ellas asociadas a “las novísimas”) en el escenario editorial internacional.

### **Escándalo en el patio trasero: Estrategias para desarmar “lo cubano”**

Al igual que las generaciones literarias contemporáneas de otros países de la región, “novísimas” y “novísimos” han sido asociados a la postmodernidad. En su estudio sobre esta generación, Margarita Mateo justifica esta vinculación con la estética posmoderna, afianzándose en los diferentes procesos históricos que tuvieron que vivir los escritores anteriores y los “novísimos”. Según Mateo:

A diferencia de los narradores nacidos alrededor de 1950 [...], cuya experiencia vital hacia la madurez tiene lugar en los años 60, esa década prodigiosa en el mundo y particularmente en Cuba, los novísimos narradores arriban a sus años formativos en un contexto muy diferente, el de fines de los 70 y principios de los

80. [...] Tal y como puede apreciarse en sus mismos textos, a través de temáticas obsesivamente recurrentes, estos creadores conocen, durante la enseñanza media, la generalización del fraude –académico y no; participan –activamente o como espectadores– en los actos de repudio durante los sucesos del Mariel [...]; son testigos del vertiginoso derrumbe de algunos paradigmas del heroísmo en Granada o en la Guerra de Angola, y por último, ya al finalizar la década, mientras se desmorona estrepitosamente el campo socialista y caen al suelo los pedazos del muro de Berlín [...]. (*Ella escribía poscrítica* 134)

De acuerdo con Mateo, estas experiencias contribuyeron a una “fragmentación del sujeto” (135) que se materializó en gestos asociados a la sensibilidad posmoderna, tales como: “la incorporación de diferentes formas de simulación y el uso de múltiples máscaras que superponen en la vida cotidiana” (135).

En efecto, la sociedad cubana había gestado importantes cambios durante las últimas décadas y había que documentarlos. De esta forma, si la coyuntura no era propicia, había que crearla. Había llegado el momento de hablar de temas constantemente excluidos del canon literario revolucionario: prostitución, drogas, exilio (especialmente, el tema de los balseros), homosexualidad, indigencia, influencia de la cultura estadounidense en la isla (iconos de la música y cine, por ejemplo) y cualquier otro aspecto que en su esencia pareciera contradecir los propósitos y logros sociales de la Revolución.

Los “novísimos” han explorado afanosamente zonas temáticas tan oscuras como la homoerótica, tópico “olvidado” durante las primeras décadas del proceso revolucionario.<sup>20</sup> Sin embargo, esta iniciativa tiene antecedentes en

el trabajo de escritores de la generación anterior. Tal fue el caso de cuatro textos claves en la renovación de la literatura cubana homoerótica: “¿Por qué llora Leslie Caron?” (1988) de Roberto Uría (1959), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*<sup>21</sup> (1991) de Senel Paz (1950), “Desnudo frente a la ventana” (1990) de Abilio Estévez (1954) y “Vestido de novia” (1988) de Norge Espinosa (1971).

Si los “novísimos” han sido quienes con mayor afán han abordado el tema homoerótico durante los últimos años (1990-2004), varios escritores de la generación precedente se sumaron a esta iniciativa (¿moda? ¿tendencia?). En efecto, escritores como Leonardo Padura (1955), Pedro Juan Gutiérrez (1950), Mercedes Santos Moray (1944), Marilyn Bobes (1955), Miguel Mejides (1950), Guillermo Vidal (1952) y, entre otros, Aida Bähr (1958) incluyeron en sus textos personajes homosexuales. La producción literaria de esta generación de escritores (“prenovísimos”) sugiere una transición temática e ideológica que nos permite comprender mejor los planteamientos de los “novísimos”. Como se ha dicho, tanto unos como otros abordan temáticas marginales. Sin embargo, son, particularmente, los escritores más jóvenes quienes (en el tratamiento de estos tópicos) alcanzan a separarse, casi en su totalidad, de la autorreferencialidad nacional y a abandonar el fatalismo que marcó la inscripción de subjetividades homoeróticas a lo largo del siglo XX.

Por su parte, el cine cubano, con la inclusión de minorías sexuales, también ha sido partícipe de este cambio y, sin duda, podría señalarnos la

existencia de un fenómeno cultural que se extendió más allá de la literatura. Desde *Fresa y Chocolate*, han aparecido largometrajes como *Kleines Tropicana* (Daniel Díaz Torres, 1997), *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1999), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 1999), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), *Nada* (Juan Carlos Cremata, 2001), *Las noches de Constantinopla* (Orlando Rojas, 2001), *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), los documentales *Hembra es el alma mía* (Lizette Vila, 1994) y *Mariposas en el andamio* (Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin, 1995). Producciones audiovisuales que –al igual que la más reciente narrativa– contribuyen a la visibilidad de este tipo de identidades.<sup>22</sup> Pero no nos llamemos a engaño, esta visibilidad contribuye, en la mayoría de los casos antes mencionados, a la reproducción de estereotipos del sujeto homoerótico como un elemento subalterno en la dinámica social. Varias de estas producciones cinematográficas, específicamente las de ficción, incluyen a homosexuales, travestis y, en rarísimas ocasiones, lesbianas como personajes secundarios, banales y, en todo caso, prescindibles en el argumento central. Así lo expone Joel Del Río, editor de la revista electrónica *Cubacine*:

Si bien pueden localizarse algunos tímidos precedentes de *Fresa y chocolate*, el filme de Titón y Tabío carece por completo de continuadoras, en el largometraje de ficción al menos, pues el documental y el cortometraje manifiestan otras dinámicas. Las lesbianas y homosexuales que aparecen fugaces en *Kleines Tropicana*, *Amor vertical* o *Lista de espera* o *Las noches de Constantinopla* no parecen tener otra función que ponerse en sintonía con la liberalidad sexual de los

tiempos que corren, aparecen cual máscaras estereotipadas del homosexualismo leído como neurosis, siguen siendo personajes vodevilesco y caricaturizados, cuando no secundarios e intrascendentes. (“El tema gay”)

No obstante, es preciso tener en cuenta que la subversión asociada a la adopción de temáticas anteriormente ignoradas (tanto en el cine como en la literatura) se caracteriza por su ambivalencia, pues responde, también, a los intereses de un sistema que persigue a toda costa exaltar una incipiente apertura que se apoya en el diálogo nacional y la autocrítica. Señala, al respecto, Iván Rubio Cuevas que:

[...] Lo marginal [...] en Cuba también se presta a una función extraliteraria. El régimen puede ofrecer una imagen de aperturismo al exterior permitiendo una cierta crítica interna y el tratamiento de temas como el de los balseros, la dolarización o las penurias económicas, eso sí, dentro de lo ‘revolucionariamente correcto’. (87)

Sin duda, el “aperturismo” oficial facilitó la publicación de estos textos. Sin embargo, no podemos asegurar que haya “generado” o “despertado” un renovado interés por este tipo de tópicos. En efecto, el tratamiento de temáticas homoeróticas se inserta en una tendencia más amplia: el derroche de subjetividades sexuales presente en la reciente narrativa cubana, especialmente la del “insilio”.

Desde luego, la multiplicación de estos temas en la literatura y el cine iberoamericanos pudo haber tenido cierta incidencia en los cambios que se



gestaban en la isla. Recordemos que las dos últimas décadas del siglo XX fueron particularmente significativas en la proliferación de sujetos homoeróticos en la producción cultural latinoamericana y peninsular.

En el ámbito literario se pueden nombrar, entre otros, los trabajos de: Manuel Puig (*El beso de la mujer araña*, *La traición de Rita Hayworth*), Cristina Peri Rossi (*Evohé*, *La nave de los locos*), Esther Tusquets (*El mismo mar de todos los veranos*, *Con la miel en los labios*), Sara Levi Calderón (*Dos mujeres*), Rosamaría Roffiel (*Amora*), Sylvia Molloy (*En breve cárcel*), Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*), Jaime Bayly (*No se lo digas a nadie*), Eduardo Mendicutti (*Los novios búlgaros*, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*), César Aira (*La prueba*), Ricardo Piglia (*Plata quemada*), Mayra Santos Febres (*Sirena Selenia vestida de pena*), Lucía Etxebarria (*Beatriz y los cuerpos celestes*), Pedro Lemebel (*Tengo miedo torero*), Susana Guzmán (*La insensata geometría del amor*), Terenci Moix (*Lleonard o el sexo de los ángeles*), Ana María Moix (*Las virtudes peligrosas*) y la lista se extiende ampliamente.

En lo que respecta al cine iberoamericano, se destacan las producciones de Jaime Humberto Hermosillo (*Doña Herlinda y su hijo*), Pedro Almodóvar (*La ley del deseo*, *Todo sobre mi madre*), María Luisa Bemberg (*Yo, la peor de todas*), Eloy de la Iglesia (*Los novios búlgaros*), Luis Miguel Albadalejo (*Ataque verbal*), Eduardo Milewicz (*La vida según Muriel*), Daniela Fejerman e Inés París (*A mi madre le gustan las mujeres*), Barbet Schroeder (*La Virgen de*

*los sicarios*), Alfonso Albacete y David Menkes (*I Love You Baby*), Marcelo Piñeyro (*Plata quemada*), Emilio Martínez Lázaro (*El otro lado de la cama*), Diego Lerman (*Tan de repente*), Andrés Vicente Gómez (*Segunda piel*), Francisco Lombardi (*No se lo digas a nadie*) y, entre muchos otros, Patricio Henríquez (*Juchitán de las locas*).<sup>23</sup>

A pesar de lo que podría anunciar una amplia influencia de estas representaciones identitarias en la literatura y cine cubanos, no es posible establecer hasta qué punto estos textos (en conjunto o separadamente) han podido circular abiertamente en la isla y el impacto que hubieran podido causar (o, en su defecto, han causado) en los intelectuales y creadores insulares. Sin duda, eventos como la Feria del libro de La Habana y el Festival del nuevo cine latinoamericano han podido funcionar como escenarios de intercambio entre la actividad creadora internacional y local. Otro logro que podría acreditársele a este tipo de encuentros ha sido la necesidad de mostrar una imagen renovada y vanguardista de las políticas culturales cubanas, ante la aparición y afianzamiento de nuevas tendencias temáticas producidas en otros ámbitos geográficos: una cuestión de ponerse al día. Sin embargo, es preciso recordar que Cuba posee una de las tradiciones literarias homoeróticas más sólidas de América Latina.

En su intento por explicar el origen del estallido de representaciones homoeróticas en la literatura cubana, Margarita Mateo afirma que el tratamiento

innovador –que este tipo de textos introduce– responde más a un factor generacional que a una consecuencia del “período especial”:

Creo que tiene que ver con la edad de esos muchachos. Indiscutiblemente, las ideas van cambiando. El tiempo pasa y la gente más joven asume determinados problemas de una manera mucho más transgresora, liberal y desinhibida. El hecho de que durante el Período se relajaran muchas cosas y la gente fuera quizás más libre, para expresar algunas ideas, no tendría que ver exactamente con esto porque ya en el 88 [...] aparecen textos [de esta índole] [...]. [El de los “novísimos”] es un abordaje muy distinto, muy directo, planteándose el problema de la homosexualidad desde el punto de vista del sujeto homosexual, de sus angustias, culpas y contradicciones, pero también su necesidad de afirmarse y de asumirlo públicamente y de dejar ese juego de doble moral que ha estado muy vinculado a la homosexualidad. (“Sexo, violencia y lenguaje de adultos”)

Se ha hablado del hartazgo de una fórmula que, desde los noventa, resulta comercialmente muy rentable, una receta que no sólo incluye como principal ingrediente la homosexualidad, sino que bulle en un caldo de sexo concentrado que esparce sus aromas en el amplio abanico de prácticas e identidades sexuales.<sup>24</sup>

Posiblemente esta propagación de sexualidades periféricas pueda ser asociada simbólicamente con un muro de contención que, en los últimos años, ha comenzado a agrietarse. Un muro que se erigió sobre las bases de una identidad cubana (heterosexista y androcéntrica) que con el paso del tiempo fue erosionándose, permeando, así, los mitos de “lo cubano”.

En la literatura cubana (insular y diaspórica), este proceso propició, en primera instancia, el *cuestionamiento* de esa identidad (sexual) nacional monolítica y compacta, en segunda instancia, la *subversión* de esta y, por último, la *inscripción* de nuevas construcciones identitarias, en muchos casos, problemáticas y, sobre todo, incompatibles con el sistema de valores nacionales que impuso la Revolución.

### **“Felices los normales”: Historias profanas**

*De seguro que si vivieras, Ernestito, te habrías pegado una revisada a tu metraca virilidad. Te habrías arrepentido de haber tirado al suelo el libro de Virgilio Piñera, el más grande dramaturgo de Cuba, cuando lo encontraste en una biblioteca de una embajada cubana y le dijiste al embajador que cómo podían tener a un maricón metido allí.*

Pedro Lemebel (“Adiós al Che”)

En la producción literaria cubana finisecular, varios autores recurrieron a la *profanación* de los cimientos de esta identidad (hetero)sexual construida e impuesta por la heterocracia oficial. *Profano* también fue el lenguaje privilegiado para enfrentarse a estos modelos identitarios que excluyeron sistemáticamente las minorías sexuales del concierto nacional. Pensemos en el cuento de Jorge Ángel Pérez, “Locus solus o el retrato de Dorian Gay”, donde el gesto profanador echa mano al estandarte de la identidad cubana oficial, nada menos que José Martí, para plantear una fantasía homoerótica entre un homosexual y el gran prócer de la patria. Se trata de una relación que se

asemeja más a un desafío que a un encuentro amoroso. En cuanto a esto,

Alfredo Alonso Estenoz asegura que:

El uso del tema [homosexual] para discutir cuestiones políticas halla su paroxismo en el relato *Locus solus o el retrato de Dorian Gay*, de Jorge Ángel Pérez, donde un homosexual, una loca, más específicamente, tiene fantasías eróticas con José Martí. Todas las noches, frente a una foto de este, imagina que el Héroe Nacional cubano llega, él le sirve una copa de ginebra, lo deja hablar durante tiempo indefinido de las penas que lo acosan (la principal: el destino de Cuba), y termina haciendo el amor desafortadamente con él, lo que implica no sólo el acto como tal, sino hacerlo, dice el narrador-protagonista, con el ‘fundamento de la poesía y de la nación’. El relato pretende, por un lado, desacralizar la figura de Martí (tema tabú en Cuba, incluso para la ficción) y, por otro, al atreverse con el símbolo supremo de la nación y de la cubanía, legitimar totalmente al homosexual como parte integrante y activa de la nación. (“Tema homosexual”)

No debemos pasar por alto que la dinámica homoerótica entre Martí y el protagonista de “Locus solus” ocurre en un espacio onírico, como utópica también se presenta la posibilidad de establecer un diálogo entre la Nación (encarnada en José Martí) y el sujeto homoerótico (protagonista del relato). Entre uno y otro hay un gran abismo repleto de silencios. Silencios que se acentúan en la reciente narrativa cubana, reduciendo al mínimo las referencias al proceso histórico (homofobia institucional) que sufrieron, nunca mejor dicho, los sujetos homoeróticos.

Tendríamos que referirnos, entonces, a la negación del diálogo nacional.

Un encuentro que, hasta ahora, lo ha imposibilitado la ausencia de

reconocimientos de responsabilidades. Las faltas se han ocultado, con habilidad pasmosa, en el anonimato del “sistema”. El “sistema” fue quien, en las primeras décadas de la Revolución, creó las UMAP y también fue el “sistema” quien se encargó de condenar al ostracismo a figuras intelectuales homosexuales. Pero el “sistema”, esa cosa amorfa sin pies ni cabeza, es incapaz de reconocer sus errores.

¿Cómo podríamos hablar de una legítima rectificación? Hay dos elementos importantes en este planteamiento: por una parte, si el “sistema” es la infraestructura político-administrativa de la ideología revolucionaria, y, por la otra, la Revolución cuenta con el apoyo incondicional del “hombre nuevo” (un ser, por definición, heterosexual e hipermasculino), no habría que especular mucho para sugerir el lugar que ocuparían las identidades homosexuales dentro del “sistema”. ¿Ninguno? ¿Acaso el último de los escaños, pero manteniéndose como el opuesto necesario?

Esta misma pregunta se la plantea el protagonista de “Locus solus”, quien recurre a la ironía para cuestionar los postulados martianos acerca de la justicia social y su aplicación en la sociedad cubana contemporánea:

Ahora levanta una mano y habla de la patria.

Oyéndolo me alegro como un escolar sencillo. Estoy orgulloso de tener por amante al fundador de la nación, el que alza su voz para decir ‘con todos y para el bien de todos’. No puedo dejar de preguntarme en qué lugar de esa sociedad quedarán los maricones, en este país que, como dice mi amiga Maritza Abreu, los quemó en las hogueras de la Inquisición y continúa repudiándolos aunque se

siente a la misma mesa *el fresa y el chocolate*. (El énfasis es mío, 177)

Alonso Estenoz nos refresca, oportunamente, el momento en el que el Diego de *El lobo* condena el lugar privilegiado que ocupan los revolucionarios (heterosexuales) en la sociedad cubana. Para ello, Diego se vale de varios estereotipos asociados al hombre homosexual (fragilidad/sumisión):

Resulta curioso que [...] Diego [...] le reproche a David su sanidad en los siguientes términos: “A ustedes [los revolucionarios] la vida les es fácil: no padecen complejos de Edipo, no les atormenta la belleza, no tuvieron un gato querido que vuestro padre les descuartizó ante los ojos para que se hicieran hombres. (“El tema homosexual”)

Diego no economiza su frustración, sin embargo, sí se reserva la referencia al “sistema” en su enumeración de las “dificultades” de ser homosexual en Cuba: un ser que en esencia “no es revolucionario”, un hecho que lo reduce expeditivamente a las condiciones de “antirrevolucionario” y “apátrida”. En la denuncia de Diego, parece retumbar el eco del célebre poema de Roberto Fernández Retamar:

Felices los normales, esos seres extraños.  
Los que no tuvieron una madre loca, un padre  
borracho, un hijo delincuente,  
Una casa en ninguna parte, una enfermedad  
desconocida,  
Los que no han sido calcinados por un amor  
devorante. (312)

De acuerdo con Odette Casamayor, *El lobo* plantea la construcción de un “cubano nuevo” que se erige sobre una utopía lezamiana donde es posible reconciliar “lo cubano” y “lo homosexual”, donde se puede ser “patriota y lezamiano” (334). Concluye Casamayor diciendo que: “El Diego de *El lobo*, *el bosque y el hombre nuevo* diseña el camino de ‘salvación’ del homosexual” (334). El asunto aquí es que en el texto de Paz el camino de la salvación no llega a materializarse, pues patria y homosexualidad son elementos de una ecuación que sólo puede apuntar al destierro, anulándose así la posible realización de la “utopía lezamiana”. Diego es, entonces, doblemente disidente, por su sexualidad y por el exilio al cual se ve conminado. Así lo denuncia – como lo subraya Casamayor– David cuando reflexiona acerca de la inminente “huída” de Diego: “Quiere decir que abandonas el país para siempre, que te borras de su memoria y lo borras de la tuya, y que, lo quieras o no, asumes la condición de traidor” (en Casamayor 329).

Como el de Senel Paz, varios de estos intentos por abordar las subjetividades homoeróticas rozaron la reproducción de estereotipos relacionados con homosexuales y con las respuestas “revolucionarias” ante el “asunto homosexual”. Esto lo podemos observar más particularmente en la narrativa de autores nacidos antes de la Revolución, cuyas trayectorias literarias ha coincidido con las de los “novísimos” durante el período estudiado, de la década de los noventa hasta el presente.<sup>25</sup>



Abundaron, especialmente en los trabajos del primer grupo (“pre-novísimos”), personajes atormentados, ostracismos y desenlaces fatídicos. Tomemos como ejemplo el cuento “El cazador” (1990) de Leonardo Padura (1955), donde el narrador, desde una perspectiva tan heterocéntrica como la de *El lobo*, presenta al protagonista homosexual. Este personaje deja al descubierto los entresijos del machismo cubano de vigencia implacable, al ser definido a través de concepciones dicotómicas del género, sexualidad y rol sexual: hombre/mujer, femenino/masculino, heterosexual/homosexual, pasivo/activo, “macho”(varón)/“loca”(travesti). Al igual que en *El lobo* de Paz, “El cazador” es víctima de una sociedad heterocrática que condena las prácticas homoeróticas y, más enfáticamente, las identidades homosexuales. A esto se debe sumar la representación del homosexual como un individuo que actúa exclusivamente bajo los influjos de sus pulsiones sexuales y, por tanto, se encuentra al margen de la dinámica nacional y social que lo circunda:

Coño, cómo lo había querido, cómo se había deprimido con la separación y las estupideces que, para aturdirse, hizo con las locas fleteras del Coppelía, inconsistentes y vagabundas, gozadoras desenfrenadas que preferían el azar de un baño público, el riesgo de una escalera oscura, los saltos de un matorral agresivo a la plenitud de una cama limpia y bien empleada y, al amanecer, un desayuno compartido y un beso profundo y con sabor a *hombre y a café antes de salir para el trabajo*. (59-60, el énfasis es mío)

Ese “sabor a hombre” evoca una figura proveedora, esencialmente viril (bugarrón) y cargada de atributos “positivos”.<sup>26</sup> La figura del homosexual, por

su parte, es altamente perniciosa. El encuentro (homo)sexual se plantea como un hecho agresivo, donde el protagonista es un “cazador” y su “adversario”, la presa. No obstante, con todo lo nociva que pueda plantearse esta dinámica sexual, “el cazador” más allá de su condición de victimario, también es víctima de su orientación e impulsos sexuales:

Odió su imagen ante el espejo y odió sus manos que inesperadamente habían empezado a golpear a aquel muchacho que se le había ofrecido con todo su impudor.

Hacía mucho tiempo que lo asaltaban aquellos impulsos suicidas: venían cuando se sentía enfermo y temía agonizar en soledad; cuando se sentía bien y quería compartir su euforia y no tenía con quien; cuando salía a cazar y regresaba con el morral vacío.

[...] Va a ser el alivio total: se acabará el recuerdo de Anselmo, la timidez, las cacerías con y sin fortuna y sobre todo la soledad y una doble vida que agotaba sus fuerzas y hasta sus alegrías. (66)

Se reproduce, así, la imagen estereotipada del homosexual como víctima de la sociedad. El protagonista existe a través de una sexualidad subalterna que queda supeditada a la “heterosexualidad latente” de su amante (Anselmo) y a la imposibilidad de incorporar su homosexualidad a su constitución identitaria, en tanto que elemento integrante de esta. Tampoco se presentan rasgos que permitan establecer lazos entre este personaje y la sociedad que le rodea. Lo único que lo vincula al otro es su sexualidad, un puente que sólo puede llevar al rechazo y, en consecuencia, al distanciamiento: “Pensó que tal vez Anselmo nunca se enteraría de su muerte, que su padre hasta se alegraría de no tener ya este hijo, que no tenía nadie a quien escribir una carta de despedida” (66).

En esta misma tónica, Marilyn Bobes (1955) introduce un personaje lésbico, Maritza, en torno al que gira el argumento de “Alguien tiene que llorar” (1995). Al inicio del relato, ya sabemos que Maritza muere a consecuencia de eso que *no* parecía un “suicidio de una mujer”:

La encontraron ahogada. Como un personaje de telenovela de turno: el vaso volcado y una botella de añejo medio vacía en los azulejos del suelo, a unos pocos centímetros de la mano que colgaba sobre el borde de la bañera. El resto de las pastillas en el mortero [...].(8)

Al intentar interpretar el suicidio, uno de los personajes del relato se percata que se trata de un hecho ininteligible, puesto que, desde su perspectiva, el género sexual de Maritza y el último gesto que emprende son incompatibles:

En el velorio, un hombre cuyo rostro me resultó familiar, comentó que no parecía el suicidio de una mujer. Excepto por las pastillas. *Le resultaba demasiado racional* aquello de prever el deslizamiento, con el sueño profundo de los barbitúricos, hasta que la espalda descansara sobre el fondo y los pulmones se llenaran irreversiblemente de agua. (8-9, el énfasis es mío)

“Demasiado racional” para ser el suicidio de una mujer, “demasiado orquestado” para no dar cuenta de un gran arrebato emocional. Esto último se presenta como una característica “exclusiva” de la condición femenina que la distancia, desde luego, del “carácter racional” del hombre. El resto del relato se ocupa de los motivos que pudieron llevar a Maritza al suicidio. En primera instancia, Maritza era muy diferente al resto de sus compañeras de la

secundaria: “Nosotras éramos normales, nos vestíamos con gracia, pensábamos como piensan las mujeres” (10). Aquello que la hacía *anormal* era la escasa información que se tenía a propósito de su sexualidad y sus intereses amorosos, una situación que levantó sospechas y despertó intrigas a su alrededor:

Ella nunca se pudo parar al lado mío. A pesar de su cara bonita y toda aquella fama de difícil que se buscó. Sabía que era el misterio lo que la volvía interesante. Y consiguió mantenerlo mucho tiempo. En el tercer año de la carrera todavía era virgen. O, al menos, se comentaba. (11)

El personaje de Maritza sintetiza las tres etapas, anteriormente expuestas,<sup>27</sup> del proceso de invisibilidad del lesbianismo en Cuba: la *reclusión*, la *autoexclusión* y la *autoinclusión*. Veamos: para controlar la expresión pública de su sexualidad, Maritza se aísla de sus compañeras (reclusión); se desconoce su participación en comunidades lésbicas y si este hubiera sido el caso, la situación se habría desarrollado al margen de sus relaciones con sus amigas heterosexuales (autoexclusión); y, por último, en los escasos contactos que establece con sus antiguas compañeras, recrea dos ilusiones paralelas (autoinclusión). Así, por una parte, demuestra desinterés sexual y llega a hablar de un amor no correspondido (“Hombres jamás se le conocieron. Cuando la otra se mudó con ella, todos pensaron que se trataba de una parienta o de una amiga muy cercana” [17]); y, por la otra, al no hacer referencia al sexo de su objeto de deseo, deja entreabierto la posibilidad de ser heterosexual o lesbiana:

Fue la primera vez, y la única, si lo recuerdo bien, que [Maritza] me habló de algo suyo.

La persona que le gustaba, me confesó, estaba enamorada de otra.

[...] Fue una conversación extraña. Yo no me atreví a preguntarle quién era aquella persona. Sus sentimientos me parecían nobles pero aquellas ideas me resultaban demasiado enrevesadas. Sentí también un poco de miedo. (20)

De cualquier modo, queda irresoluto el misterio de suicidio de Maritza. ¿Sería a causa de un amor no correspondido (una mujer casada y con un hijo)? ¿Acaso como consecuencia del rechazo público? En cuanto a esto último, el testimonio de Alina da cuenta del repudio que pudo haber provocado la supuesta relación lésbica de la protagonista:

No puedo concebir que la gente sacrifique a sus hijos para irse a disfrutar de sus *aberraciones*.

[...] Al final le dije: una mujer como Maritza, sin hijos, sin marido y con su *patología*, ¿para qué quiere vivir? Es como cuando te nace un hijo anormal, aunque sea tu hijo, es mejor que se muera, ¿no? Ella tomó una decisión y tenía motivos para suicidarse, ¿no te das cuenta, Cary? (17, el énfasis es mío)

El relato de Bobes se inscribe en la restringida dinámica de oposiciones entre la esfera pública (regida por la heterosexualidad compulsiva) y la esfera privada (regida por la expresión del deseo y la construcción de la identidad sexual). En efecto, el presunto lesbianismo de la protagonista carece de puentes con otras subjetividades sexuales y se presenta a través de un recorrido traumático. Se trata, pues, de una sexualidad que si bien (apenas) alcanza a ser sugerida en la intimidad, en cualquier caso roza el borde de la inexistencia.

En respuesta a este tipo de representaciones, los “novísimos” y “novísimas” emprenden un acercamiento alternativo al asunto del homoerotismo. Para ello acudirán a una de las estrategias que mejor caracterizan a esta generación: la evasión de espacios que puedan ser asociados a representaciones perniciosas de las sexualidades periféricas. Ya se ha mencionado anteriormente el “intimismo” como una vía de escape que permite la construcción de personajes que pueden vivir sus sexualidades al margen del impacto que estas puedan provocar en la sociedad cubana.

Este cambio de actitud comienza a ser advertido apenas a finales de los noventa con la aparición de *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús López (1970) y *Una extraña entre las piedras* (1999) de Ena Lucía Portela (1972), donde por primera vez se presentan visiones “desproblematizadas” de personajes homosexuales y lésbicos. A esta empresa se sumarán textos como: “En la diversidad” (1997) de Yoss (1969), *Catálogo de mascotas* (1999) y *Noche de Ronda* (2003) de Anna Lidia Vega (1968), “La estrategia” (2001) de Karla Suárez (1969), *Paseante cándido* (2001) y *Fumando espero* (2003) de Jorge Ángel Pérez (1963), *Eros-iones* (2001) de Frank Padrón (1958), *Irish Coffee* (2001) de Alejandro Álvarez Bernal (1961), “Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial” (2001) de Mariela Varona (1964), “La feminista, la postmoderna y yo, el burlador prevenido” (2002) de Marilyn Bobes (1945), “Poema de Renata” (2002) de Odette Alonso Yodú (1964); sin dejar de lado los trabajos de escritores y escritoras de la

diáspora: “*Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997) y “Entre un tango y un danzón” (2000) de Sonia Rivera Valdés (1937), *Memory mambo* (1996) y *We Came All the Way from Cuba So You Could Dress Like This?* (1998) de Achy Obejas (1956) y *Querido primer novio* (1999) de Zoé Valdés (1959). Estos textos renuevan y desafían las subjetividades homoeróticas tradicionales y, mucho más importante, abren horizontes a favor de un futuro diálogo –honesto, desprejuiciado y justo– entre las subjetividades nacionales y sexuales, donde las últimas alcancen a ser incorporadas –sin concesiones indulgentes– en el gran texto nacional. En definitiva, estamos presenciando el inicio de una nueva forma de entender la cubanía.

### Notas

<sup>1</sup> Se llama así en Cuba a la crisis económica que se desencadena con la caída del muro de Berlín, período que se extiende durante la década de los noventa y cuyas secuelas se manifiestan hasta nuestros días. Para una visión oficial de este proceso, podría resultar útil consultar el texto “Cuba: Período especial”, expediente preparado por el Centro de Información para la Prensa del gobierno cubano, documento disponible en <[http://www.cip.cu/webcip/libros/p\\_especial/p\\_especial.html](http://www.cip.cu/webcip/libros/p_especial/p_especial.html)>.

<sup>2</sup> Se reseñan en este capítulo los promedios de las cifras reportadas por Carlos Más Zabala (“Las nuevas del libro en Cuba”) y por la agencia de información Inter Press Service (“Literatura cubana finisecular”). Aunque pueda cuestionarse la fiabilidad de estos datos, en cualquier caso, es indudable el amplio margen de diferencia entre la producción editorial de los ochenta y la de los noventa.

<sup>3</sup> Este último aspecto, la publicación en el extranjero de textos literarios cubanos, será abordado en el próximo apartado de este capítulo, “La moda cubana”.

<sup>4</sup> Es pertinente revisar la visión institucional en torno al fenómeno de las revistas literarias como medio paliativo en la crisis del papel en Cuba. En un informe sobre la Feria Internacional del Libro, la publicación *Granma* precisa que: “Las revistas culturales han sido, en curiosa paradoja, publicaciones aparecidas con fuerza durante el período de mayor crisis en la industria editorial cubana. Amén del siempre renovado esfuerzo por perfeccionarlas editorialmente, en la calidad de impresión y por reducir sus costos, han ganado un merecido espacio que va más allá de los lectores especializados” (“Síntesis del informe”).

<sup>5</sup> La fuente de esta referencia es el catálogo electrónico *Worldcat*, que si bien no es exhaustivo, refleja el cuantioso número de antologías publicadas desde 1990 hasta 2003. Esta cifra supera con mucho el número de publicaciones similares de otros países de la región.

<sup>6</sup> En la extensa gama de criterios unificadores de estas antologías, algunas temáticas pueden resultarnos iterativas, aunque, por otro lado, reflejan preocupaciones locales y foráneas, contribuyendo a un mejor conocimiento de la producción literaria cubana. Entre estos tópicos se pueden mencionar las antologías de mujeres (*Cuentistas cubanas de hoy*, *El ojo de la noche: Nuevas cuentistas cubanas*, *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas*, *Mujeres como islas*, *Escritoras cubanas: La Memoria hechizada*, *Open Your*



*Eyes and Soar: Cuban Women Writing Now, Cubana*), antologías de cuentos erótico-amorosos (*Otra vez todo el Amor, Racconti d'amore e d'abbandono, El cuerpo inmortal cubano: 20 cuentos eróticos cubanos, Perverso cubano*), cuentos sobre La Habana (*Cuentos desde La Habana, Cuentos de La Habana Vieja, Cuentos Habaneros, La sombra de La Habana, Habaneras*) y, especialmente, antologías que en sus títulos destacan el carácter novedoso de la cuentística cubana (*El ánfora del diablo: Novísimos cuentistas cubanos, Fábula de ángeles: Antología de la nueva cuentística cubana, La nueva cuentística cubana, Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos, Poco antes del 2000: Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*).

<sup>7</sup> En efecto, la calidad literaria de la narrativa de los noventa a menudo ha sido criticada. Gerardo Soler Cedré se aventura a presentar lo que, a su juicio, son rasgos negativos de “la mayor parte de las novelas del período”: “Falta de un sólido empaque narrativo; asuntos desvaídos y carentes de verdadero interés; escuálidas en la creación de arquetipos, tipos, entidades genéricas y subjetividades que permitan descentralizar el hecho narrativo de sus componentes ideoestéticos; pobre capacidad de invención dentro [...] de la creación novelística” (“Una mirada crítica”).

<sup>8</sup> Entre ellos, Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, Leonardo Padura, Eliseo Alberto, Ena Lucía Portela y Dáina Chaviano.

<sup>9</sup> El artículo de Vincent se publicó en julio de 2000.

<sup>10</sup> Gerardo Soler Cedré señala que, a fin de comprobar el éxito de los nuevos escritores cubanos en el extranjero: “Bastaría solamente con echar una mirada a los concursos internacionales de cuento, desde 1990 a la fecha [2002] [...] desde que Senel Paz obtuvo el Premio del Concurso Juan Rulfo que convoca Radio Francia Internacional, con ‘El lobo, el bosque y el hombre nuevo’, la lista de cuentistas del patio que ha obtenido ese galardón, así como otros lauros en el mismo género en España, México, Colombia, Perú y otros países, sigue in crescendo. Y aunque se pueda argumentar que jurados son jurados, y concursos son concursos, no es menos cierto que algo tiene el cuento cubano, pues no resulta fácil, en ninguna latitud, obtener galardones con la frecuencia con que lo hacen nuestros narradores, hecho este que podríamos atribuir, también, a la frecuencia con que van apareciendo antologías del cuento cubano en diferentes países del mundo” (“Una mirada crítica”).

<sup>11</sup> Para una visión más detallada de la labor de Metailie, se puede consultar la entrevista “Cuéntame de Cuba” publicada en *La Jiribilla* ([http://www.lajiribilla.cu/2002/n66\\_agosto/1578\\_66.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1578_66.html)).

<sup>12</sup> En el contexto cubano, autores como Eliseo Alberto (Oppenheimer) y diversos estudiosos de la sociedad y cultura cubanas han utilizado el término “insilio” para definir el “autoexilio” o “exilio interior” por el cual han optado varios intelectuales y artistas cubanos residentes de la isla.

<sup>13</sup> No podría ser más apropiado recordar el informe del gobierno de Cuba ante la ONU, a propósito de las medidas y consecuencias de un bloqueo recrudescido durante la gestión presidencial de George W. Bush:

“Durante más de cuarenta años, el bloqueo ha privado a los pueblos norteamericano y cubano de los mensajes de alto valor estético de lo mejor de la cultura de ambas naciones, al limitar o prohibir la presencia en Cuba y los Estados Unidos de los principales exponentes de su arte y literatura.

[...] Autores cubanos de reconocido prestigio internacional se han visto imposibilitados, en gran medida, de ser publicados en los Estados Unidos, lo que ha producido un significativo daño cultural y económico, no siempre cuantificable.

El mercado del libro de habla hispana resulta uno de los más relevantes en ese país. Quedar fuera de ese mercado, o participar en él de forma limitada debido a las inmensas trabas burocráticas, arancelarias y de transportación, provoca que nuestros libros queden excluidos o no sean competitivos.

Las relaciones comerciales emprendidas con potenciales distribuidores del libro cubano, han sido igualmente perjudicadas. Son notorias las presiones y sanciones aplicadas a contrapartes estadounidenses e incluso de terceros países, que afectan sus relaciones y participación en eventos relacionados con el libro, como es la Feria de Miami. Ejemplo de ello, es la cancelación de las negociaciones de publicaciones con destino a Miami a través de la firma Lecturum, cuya sede matriz está ubicada en México” (“Informe de Cuba”).

<sup>14</sup> En esta tesis se utilizará la nomenclatura de “novísimos” y “novísimas” para agrupar a los autores nacidos después del triunfo de la Revolución cubana (1959) y que forman parte del nuevo “boom” editorial cubano.

<sup>15</sup> Para una mejor comprensión de las opiniones encontradas a favor y en contra del uso de esta clasificación (generación de los “novísimos”) conviene consultar los artículos de: Luisa Campuzano (“Doxa y paradoxa: Estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy”), Iván Rubio Cuevas (“Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: Estrategia de subversión y moda”) y Gerardo Soler Cedré (“Una mirada crítica a la narrativa cubana de los noventa”).

<sup>16</sup> Para un análisis más detallado de los rasgos característicos de la narrativa del postboom latinoamericano, puede consultarse el trabajo de Donald L. Shaw, *The Post-Boom in Spanish American Fiction* (1998).

<sup>17</sup> En cuanto a inscripción de registros lingüísticos asociados a grupos marginales como gesto irreverente, Lucía Guerra Cunningham identifica este fenómeno como producto de la heterogeneidad que caracteriza la más reciente narrativa latinoamericana, una afirmación que, de nuevo, permite establecer vínculos entre la literatura del postboom y la de los “novísimos” cubanos: “La novela hispanoamericana [del Postboom] al incluir los diversos lenguajes marginales ha hecho posible no sólo la articulación de una identidad dispersa sino también la desarticulación de un sistema hegemónico que intenta imponer una sola voz silenciando a los grupos subordinados” (“Heterogeneidad cultural” 102).

<sup>18</sup> El primero de estos trabajos, “La mujer en la narrativa de la revolución: Ponencia sobre una carencia”, fue realizado en 1984 y ha aparecido en varias compilaciones como *Quirón o del ensayo* (Luisa Campuzano, 1988) y *Estatuas de Sal* (eds. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, 1996). Por su parte, Susana Montero, en *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, se avoca al estudio de la producción literaria de mujeres en el período prerrevolucionario. De acuerdo con Cocco De Filippis y Rivera Valdés, Montero destaca un período relativamente fructífero, en oposición a la larga pausa del inicio de la Revolución: “[Este] ensayo concebido como inicio del estudio de este período, al comenzar a desenterrar textos publicados por mujeres destruye, para quienes lean el libro, el mito de la inexistencia. La autora [...] registra sesenta escritora, de las cuales ‘algunas [son] totalmente desconocidas hoy por pleno derecho al olvido’” (18).

<sup>19</sup> En una entrevista de Luisa Campuzano, la crítica cubana expresa que: “[...] No llego al tema de la mujer porque me lo proponga, sino porque me lo piden. Y como suelo trabajar con cierto rigor, me pongo a hurgar, a investigar... ¡y descubro que lo que había sido el tremendo avance de la mujer cubana en esos 25 años, no aparecía reflejado ni en la literatura escrita por hombres, ni en la producción literaria de las mujeres, que, por lo demás, era muy escasa!” (“Mujeres en line@”). La labor de Campuzano fue tanto un trabajo de arqueología documental como reivindicativo que, a pulso, propició la apertura de esta brecha y atrajo la atención de la crítica especializada. Cabría preguntarse hasta qué punto el trabajo de Campuzano, como el de otras especialistas “atrevidas”, favoreció la incorporación de textos literarios de autoría femenina en antologías y ediciones independientes.

<sup>20</sup> Como una de las consecuencias de la adopción del discurso posmoderno, Margarita Mateo menciona el tratamiento del tema homosexual, una característica que relaciona esta estudiosa cubana con la producción literaria de los “nuevos narradores” (*Ella escribía poscrítica* 135).

<sup>21</sup> Las siguientes referencias a este texto se abreviarán con el título de *El lobo*.

<sup>22</sup> El homoerotismo en el cine cubano contemporáneo ha sido poco documentado. A excepción de *Fresa y Chocolate*, la mayoría de las más recientes producciones han pasado a menudo inadvertidas. Pueden consultarse el trabajo de Emilio Bejel, *Gay Cuban Nation*, donde analiza el documental *Mariposas en el andamio* y los artículos de Joel Del Río, “Travestismo en Cuba: La estrategia del disfraz” y “El tema gay en el arte cubano”, donde se reseñan brevemente los títulos más importantes de los últimos años.

<sup>23</sup> En *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, un trabajo innovador en este campo, David W. Foster ofrece una amplia revisión de varias producciones cinematográficas latinoamericanas que han acogido temáticas homosexuales. En lo que concierne al cine español, conviene consultar el artículo “Beyond Almodóvar”, donde Santiago Fouz Hernández y Chris Perriam proponen un estudio del tratamiento de la homosexualidad en la producción cinematográfica de la década de los noventa.

<sup>24</sup> En lo que a esto respecta, Margarita Mateo afirma que “hay una saturación de lo sexual” en la literatura cubana contemporánea. Pero Mateo nos advierte también que “el sexo siempre ha estado presente en la literatura cubana y en la cultura en general, en los bailes, en todas sus manifestaciones. Pero creo que de una manera tan insistente lo he visto sobre todo en estos narradores de los noventa. Es algo constante, en ellos la problemática sexual es muy fuerte y muy abierta” (“Sexo, violencia y lenguaje de adultos”). Cabe preguntarse hasta qué punto la proliferación de referencias sexuales explícitas no representa nuevas formas de control social, partiendo del consabido cuestionamiento de Michel Foucault en torno a la liberación sexual en Occidente, esta vez aplicado al contexto cultural cubano de la última década.

<sup>25</sup> Esta característica demandará una mirada atenta que permita establecer las distancias y cercanías de las diversas propuestas de ambos grupos, en lo que respecta a las representaciones de identidades sexuales alternativas.

<sup>26</sup> Hasta la vigésima segunda edición del *DRAE*, “bujarrón” era definido como “sodomita”. No obstante, en la 23ª edición se introduce una modificación

que destaca el carácter “activo” (penetrador) del homosexual masculino: “adj. *Esp.* Dicho de un varón: Que sodomiza a otro”. El *DRAE* (22ª ed.) advierte que en Cuba se privilegia el uso de “bugarrón”: “sodomita” (1), “hombre que comete sodomía” (2). En una posterior enmienda, se define “bugarrón” como: “vulg. *Cuba.* Varón homosexual” (23ª ed.). Cabe agregar que en los textos estudiados se utilizan ambas formas: “bugarrón” y “bujarrón”.

<sup>27</sup> Ver el segundo capítulo de esta tesis.

**Capítulo IV**  
**Identidades homosexuales y travestis**  
**en la narrativa cubana contemporánea**

## **Capítulo IV**

### **Identidades homosexuales y travestis en la narrativa cubana contemporánea**

En la producción editorial cubana de la última década, numerosos textos han incluido personajes homosexuales y han abordado diversas temáticas relacionadas con el homoerotismo masculino. Dentro de esta abundante cosecha literaria, he seleccionado varios textos que se caracterizan por la inscripción de personajes homosexuales, bisexuales, travestis y transgéneros que confrontan, desafían o transgreden una identidad nacional que se afianza en la heterocracia institucional.

En los dos primeros textos analizados, *El Rey de La Habana* y *Máscaras*, se reciclan y cuestionan estereotipos asociados a las sexualidades alternativas y se expone, en ambos casos, la problemática relación existente entre los sujetos homosexuales y las construcciones identitarias nacionales. Estas últimas se manifiestan por medio de referentes estrechamente asociados a la hipermasculinidad y la heterosexualidad. Como se verá, las identidades sexuales alternativas estudiadas, si bien desafían la sexualidad dominante, no logran abandonar su posición subalterna y marginal en el contexto social cubano.

Los autores de ambas novelas, Pedro Juan Gutiérrez y Leonardo Padura, han gozado de los beneficios del llamado *boom* editorial cubano. Sin embargo, conviene precisar que ninguno de los dos ha sido asociado al movimiento de los

“novísimos” escritores cubanos. Esto se debe a dos principales razones: la primera de ellas tiene que ver con una cuestión generacional, puesto que ambos nacieron en la década de los cincuenta; la otra razón es de carácter estético, debido a que es imposible establecer lazos estrechos entre la producción literaria de Gutiérrez y Padura y aquella de los escritores más jóvenes. Me refiero, específicamente, tanto al tratamiento del lenguaje literario como al de las temáticas abordadas. El trabajo de autores como Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, Senel Paz, Guillermo Vidal y Roberto Uría, entre otros, se perfila como una transición que desde finales de los ochenta comenzó a abonar el terreno para una visión más desprejuiciada de las sexualidades masculinas disidentes. Los textos de los escritores antes mencionados se erigen, pues, como un puente necesario entre el silencio (durante el período más homofóbico del régimen revolucionario) y el estruendo que impuso la eclosión de literaturas homoeróticas en la isla (a partir de la década de los noventa).

Si bien es cierto que tanto unos como otros incluyen subjetividades sexuales periféricas, en el caso de los “novísimos” puede percibirse un intento por divorciar lo volitivo de lo normativo, es decir, disociar el libre ejercicio de la individualidad del discurso nacional. Esto será posible observarlo en la segunda parte de este capítulo, donde se estudiarán cuentos de escritores “novísimos”, como lo son José Félix León (“Narciso en un espejo”), Yoss (“En la diversidad”), Pedro de Jesús López (“La carta” y “Maneras de obrar en 1830”) y Jorge Ángel Pérez (“Locus solus o el retrato de Dorian Gay”). Estos



autores acuden a diversos tipos de estrategias discursivas con el fin de reivindicar los sujetos y las prácticas homoeróticas. A grandes rasgos estos mecanismos de legitimación pueden caracterizarse por la inclusión de homosexuales en el contexto social dominante, la exclusión del discurso nacional, dinámicas intimistas en espacios cerrados y/o gregarios, relaciones utópicas y, entre otros, la “desproblematización” de las relaciones homoeróticas. En definitiva estos mecanismos plantean la desestabilización del discurso sexual dominante (heterocracia institucional) mediante la ruptura de la identidad nacional promulgada y afianzada por el sistema revolucionario.

### **El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez**

La obra narrativa de Pedro Juan Gutiérrez (1950) hace su aparición en el escenario editorial iberoamericano en 1998, con su colección de cuentos *Trilogía sucia de La Habana* (Anagrama). Posteriormente publica *El Rey de La Habana* (Anagrama, 1999), *Melancolía de los leones* (Unión, 2000), *Animal tropical* (Anagrama, 2000),<sup>1</sup> *El insaciable hombre araña* (Anagrama, 2002) y *Carne de perro* (Anagrama, 2003).

Hasta hace poco, la prensa cubana ignoró la exitosa recepción de las publicaciones de este residente habanero.<sup>2</sup> A pesar de su afiliación al organismo oficial UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), su trabajo como narrador es casi desconocido en la isla. *Melancolía de los leones* es el

único de sus textos que ha sido publicado en Cuba y, apenas, circulan en la isla algunos ejemplares de sus libros que han sido encargados – informalmente – desde España.

De su producción narrativa, me concentraré en su novela *El Rey de La Habana*, por la diversidad de representaciones sexuales, genéricas y sociales que despliega. Esta novela narra, pues, la historia de un adolescente, Reinaldo, que nace y crece en una barriada paupérrima de la Cuba contemporánea. En menos de dos minutos, el protagonista pierde a su madre (deficiente intelectual), a su único hermano y a su abuela (paralítica y senil) en un homicidio, suicidio y muerte natural, respectivamente. A partir de este episodio, Reinaldo comienza una travesía donde será reo, fugitivo, pordiosero; y frecuentará prostitutas, buhoneros, travestis, pícaros, borrachos e indigentes en un escenario apocalíptico marcado por la desasistencia social, el hambre y la crueldad. Las relaciones sexuales de Rey son el hilo conductor de esta mirada sórdida a la realidad: Magda (manicera de día, jinetera<sup>3</sup> de noche), Sandra (transgénero y vendedora de drogas), Yamilé (prostituta en espera de un marido foráneo), Katia (igualmente dedicada a la prostitución y especializada en tríos eróticos con la ayuda de su hermano bisexual), Yunisleidi (con un historial que va de las relaciones pedofílicas a la prostitución), Elenita (deficiente intelectual), Daisy/Rosa (viuda y pitonisa) e Ivón (“una negrita fina y de salir” [188]).

Esta prosa cruda y urgente ha sido frecuentemente asociada a la narrativa de Henri Miller y Charles Bukowski.<sup>4</sup> Sin embargo, Gutiérrez prefiere identificarse con una tendencia recurrente en la más reciente generación de escritores cubanos: el “realismo sucio” y el tratamiento de temáticas que abordan la cotidianidad de individuos marginales y marginados en y por la sociedad cubana. *El Rey de La Habana* presenta, justamente, una fractura de los modelos identitarios expuestos tradicionalmente por el sistema de control hegemónico a través de la inclusión de minorías que por medio de sus (inter)acciones ponen de manifiesto las contradicciones del texto de la nación (Bhabha 5).

Desde la configuración misma del protagonista por parte de la voz heterodiegética, se aprecia una mirada acuciosa a la realidad urbana de colectivos marginales, a quienes la posibilidad de ascender en la escala social, económica o intelectual les está absolutamente vedada. Para poner de manifiesto esta perspectiva, el personaje de Reinaldo no puede ser construido bajo otros parámetros que no sean aquellos del antihéroe:

Sobrevivía en medio de la mierda y la peste de los animales. [...] Vivían a su libre albedrío, aunque a veces iban a la escuela [...]. Más para huir de ella [su madre] que para aprender. Los maestros enseñaban poco porque los alumnos eran metralla pura. Las muchachitas con trece años ya estaban jineteando en el Malecón. Los muchachos, batidos con la mariguana y con los negocitos, para hacerse de algún fula [dólar estadounidense] cada día. Los padres y las madres brillaban por su ausencia. [...] Muchas veces la única comida del día era un pedazo

de pan y un jarro de agua con azúcar, pero así y todo  
crecieron. (11)

Esta discontinuidad de los postulados del aparato ideológico en la práctica social nos acerca a la propuesta de Benedict Anderson cuando afirma que esta “imaginación nacional” despliega su mecanismo de funcionamiento por medio de un paisaje sociológico de una rigidez que fusiona el mundo recreado en la novela con el mundo exterior (35).

A fin de subvertir la construcción identitaria de la nación (revolucionaria), Gutiérrez ataca elocuentemente la base de la maquinaria de control hegemónico: ese discurso polisémico que es el silencio. Un silencio que se materializa a través de los diferentes mecanismos de control de la información que revisten de opacidad la escasa (y muchas veces inexistente) representación de la indigencia y desolación que caracteriza a los grupos sociales más desfavorecidos.

En efecto, en *El Rey de La Habana* “la única propiedad del pobre es el hambre” (87). Este *leit motif* justificará las acciones de un protagonista que reconoce tanto la imposibilidad de insertarse en un sistema así como su resistencia ante cualquier tentativa que le permita acceder a este: “[¿]para qué se apuran si de todos modos se van a morir[?]” (33).

Entender el funcionamiento de las relaciones sociales en *El Rey de La Habana* desde una perspectiva apocalíptica se enfrenta a la concepción que Benítez Rojo elabora a propósito de cultura caribeña:

Me es imposible describir esta ‘cierta manera’. [...] Entonces supe de golpe que no ocurriría el Apocalipsis. [...] Nada de esto iba a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico. La noción de Apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura. Las opciones de crimen y castigo, de todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en contra [...] tienen poco que ver con la cultura del Caribe. (xiii-xiv)

Si bien Benítez Rojo asegura la imposibilidad de definir la cotidianidad y prácticas culturales caribeñas como apocalípticas, la lectura de una cultura *caótica* —que no *apocalíptica*— presentada por este crítico cubano puede ser entendida, igualmente, como una construcción mítica local: “En La Habana se diría ‘lo que hay que hacer es no morir,’ o bien, ‘aquí estoy, jodido pero contento’” (xiv).

Por su parte, Gutiérrez plantea otra versión de la realidad, una que sin lugar a dudas puede ser vista como *apocalíptica*. Gutiérrez nos muestra, justamente, la indisoluble dicotomía del “todo y nada” y la imposibilidad de divorciar el castigo del crimen (donde el crimen es cualquier conducta marginal), premisas que moldearán el desarrollo del protagonista a lo largo del relato.

Así es como, uno a uno, los personajes del relato (homosexuales, delincuentes, prostitutas, indigentes, etc.) intentan conjurar la fatalidad que les impone la realidad por medio de prácticas evasivas: exilio, alcohol, promiscuidad, drogas e, incluso, la muerte: “vaya, pa’ que me entiendas, esto es sálvese quien pueda” (112). Víctor Fowler destaca la circularidad que marca

este tipo de prácticas sexuales como vías de escape, donde el inicio y final quedan suspendidos para confirmar la imposibilidad de salvarse por medio del amor. Según el crítico cubano, la opacidad del texto de Gutiérrez:

Está ligada con inmediatez a lo popular, a las masas incultas, cuyos únicos intereses casi son beber y ‘templar’, palabra esta última que los cubanos usamos para referirnos al ‘tener sexo’ en términos vulgares. [...] El mundo y las ideas del narrador-protagonista se mantienen en un permanente nivel de violencia dentro de un movimiento circular sin salida aparente. (“Misteriosa corporalidad”)

En efecto, ante el obstáculo de encontrar mejores alternativas de vida, Reinaldo considera, en varias ocasiones, suicidarse: “Permaneció un tiempo así. Flotando. [...] Estuvo tentado a no respirar más. [...] Hundirse en el agua negra. Hundirse en el silencio. Hundirse en el vacío” (167). Otros personajes, como el anciano indigente, alcohólico y abandonado por su familia (instalada en el “paraíso mayamero”) logran tener más éxito en sus gestos suicidas (43).

Otro aspecto que me interesa subrayar en *El Rey de La Habana* es la representación de la homosexualidad, en lo que podríamos entender como una crítica despiadada de la construcción identitaria del homosexual en oposición al “macho cubano.” Desde esta perspectiva, el hombre cubano se ve obligado a reprimir sentimientos de carencia, dependencia y emotividad para poder construir una identidad masculina que se configura a partir de la negación de ciertos rasgos “femeninos”. La constante aprensión por revelar estas características facilita la aparición de estrategias de control que, según Susan

Griffin, incitan a la proyección de tales temores en el otro (mujeres, negros, homosexuales).

Uno de los pocos valores que se empeña en salvaguardar el protagonista es su *hombría*, la misma que en varias ocasiones teme ver atacada ante la presencia de homosexuales. La violencia será, entonces, un instrumento en favor de la preservación de una identidad masculina inteligible y coherente al interior de las formaciones sexuales hegemónicas (heterosexualidad compulsiva). Durante su permanencia en la cárcel, Rey se esfuerza por “proteger” constantemente su “prestigio de hombre duro.” Así, armado de un cepillo dental afilado, Rey:

Tenía ganas de metérselo al *negro* por el cuello y escarbarle bien [...]. Le tenía odio. Creyó que él era *maricón* y que le podía coger las nalgas y *desprestigiarlo* delante de todos. Nada de eso. Él era un *tipo durísimo*. (19, el énfasis es mío)

Si bien las representaciones de prácticas y subjetividades homosexuales en *El Rey de La Habana* pueden presentarse como gestos subversivos, conviene precisar que, a mi juicio, Gutiérrez propone a menudo más que una subversión, un reciclaje del sistema de valores dominantes que sustenta el imaginario nacional cubano. En palabras de Emilio Bejel, el discurso homofóbico cubano concibe al homosexual como un agente amenazador de la nación (“A body that endangered the body of the Nation” [“Cuban CondemNation” 157]), puesto que la nación cubana no se define bajo la imagen de la pareja heterosexual, sino en oposición al cuerpo homosexual (158).<sup>5</sup> El esfuerzo de Rey por preservar su

condición heterosexual reafirma, también, una cubanía que se concibe a partir de un *ethos* erótico que emerge de dicotomías heterocráticas: dominación/sumisión y masculino/femenino.

Esto es posible advertirlo en el primer encuentro de Rey y Sandra, sin duda, un momento de extrema tensión en el relato. Sandra, una transgénero que gana su vida “acompañando” turistas y facilitándoles la compra de drogas, ve por primera vez a Reinaldo durmiendo en la entrada de su apartamento: “Él [Rey] tenía una gran erección y alguien lo masturbaba a través del hueco en la entrepierna del pantalón” (62). Aunque agradable, esta iniciativa no puede provocar más que una reacción violenta por parte del protagonista, al ver “amenazada” su virilidad. Casi a punto de matar a Sandra, Reinaldo percibe que su agresor: “[...] tenía una cara lindísima y una peluca rubia. Y se contuvo. [...] Era preciosa. Una mujer limpia, con su cutis delicado, perfumada” (62). Así, el encuentro con Sandra crea en Reinaldo la misma sensación de fascinación y, sobre todo, de extrañeza que produjera su visita a la “zona dólar”.

Gutiérrez nos presenta aquí una concepción de la homosexualidad que sólo puede ser insertada en el cuadro de las anomalías, con respecto a grupos que privilegian la masculinidad y virilidad como normas que deben imperar en la identidad sexual del género masculino, a fin de evitar incoherencias entre las representaciones del género y sexo.<sup>6</sup> El personaje de Sandra se encargará de evidenciar las contradicciones del sistema heterosexual dominante. En *El Rey de La Habana*, las transgresiones de estas normas acuden a varias estrategias de



articulación. En primer lugar, Sandra encarna la fragilidad de las caracterizaciones genéricas predeterminadas por el sistema de control hegemónico: “Aquel mulato hermoso, andrógino, bello, fue mutando lentamente en una mulata especialmente atractiva, con un fuerte magnetismo sexual” (77). Así como en otros textos cubanos de la última década, los transgéneros y travestis son representados desde el “infortunio” insoslayable que sus condiciones suponen:

En un repentino exabrupto, Sandra se puso de pie, se agarró su masacote de pinga y huevos con las manos, por encima de las braguitas de encajes blancos. Se los remendó *como un macho* y le dijo:

— Por esto, mira, por esto. Si yo pudiera me los cortaba. ¡No quiero ser hombre! Lo que más quiero en la vida es ser mujer. *Una mujer normal*. Con todo. Con una vagina húmeda y olorosa y dos pechos grandes y hermosos y un buen culón, y tener un marido que me quiera y me cuide, y me preñe, y parirle tres o cuatro hijos. Quisiera ser una mulata linda, hacendosa, ama de su casa. Pero mira lo que tengo: este pingón y estos huevos. Y esa puta cochina de Magda se desperdicia. (90-91, el énfasis es mío)

Por otra parte, Sandra reproduce una dinámica paródica de los roles heterosexuales que exponen las incoherencias de un rígido sistema de oposiciones (sexo, género, rol y deseo sexual). La sociedad cubana no contempla la construcción cultural de identidades genéricas ininteligibles, es decir, aquellas que no responden al predeterminismo biológico. La *performance* de la transgresión genérica<sup>7</sup> permite que Sandra reclame el

“derecho” a recrear el rol reproductor mediante el cual el género femenino se apropia de un espacio “productivo” en la sociedad cubana:

— Ah, ¿pero tú estás ahora en el cocinaíto para el maridito? Sandra, te veo preñada, con cuatro hijos y metida en la casa, limpiando y lavando mierda, y este gorila aplastándote, jajajá.

— Ay, Yamilé, qué más quisiera yo. Si Dios fuera mejor conmigo y me dejara parirle a mi marido..., ay..., qué lindo..., yo de madre, de ama de casa, con alguien que me represente. (76)

Aquí conviene cuestionarse si esta parodia genérica instala, efectivamente, una ruptura en el sistema de configuraciones sexuales o si, acaso, reproduce las paradojas de las negociaciones del control de la autoridad en las categorías genéricas. En esto coincido con las incertidumbres que expone Beatriz Celaya en un lúcido trabajo acerca de las identidades lesbianas en el contexto español:

[...] Algunas de las repeticiones o parodias de género que conocemos podrían no ser tan rupturistas o revolucionarias como aparentan ser. Existe, por ejemplo, el peligro de que la parodia o repetición de lo “queer” vuelva a subordinar o ignorar lo femenino: la figura de la “drag queen” no es tan subversiva si tenemos en cuenta que no tenemos parodia paralela de lo masculino, como ya señaló Judith Williamson (54). (“Identidades lesbianas” 77)

La representación de Sandra, en tanto transgénero, la expone como un sujeto vulnerable e incompleto, en su incapacidad de recrear absolutamente la condición femenina.

Otra de las estrategias desestabilizadoras del travestismo de Sandra es la reproducción de uno de los mitos que ha inspirado en Cuba diversas

modalidades de represión y condena de la homosexualidad. Me refiero, aquí, a la “perversión” del joven heterosexual (Rey) por parte del adulto homosexual (Sandra). A fin de dar continuidad a la inscripción de estereotipos homosexuales en esta dinámica relacional, Sandra se autodefine como “maricón” y “loca de carroza” (89), categorías que en Cuba, de acuerdo con José Quiroga, ocupan el último escalafón en la alineación jerárquica de las identidades sexuales (“Homosexualities” 146). De hecho, a fin de condenar la desestabilización de roles sexuales y genéricos, durante la disputa que sostienen Magda (una de las amantes del protagonista) y Sandra por el amor de Rey, la primera los ataca utilizando este tipo de nomenclatura: “cacho de maricón” (Sandra) y “bugarrón barato” (Rey).<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, el personaje de Sandra puede ser leído como una crítica punzante de las representaciones sociales de los homosexuales masculinos, frecuentemente etiquetados como “maricones” (al interior de sus comunidades) y como elementos que infringen la ley por la vía de una “conducta impropia” (por parte de los organismos de control público). *El Rey de La Habana* propone, justamente, dar visibilidad y voz a estos grupos minoritarios al tiempo que reescribe —en esa tónica apocalíptica a la cual me refiriera anteriormente— los prejuicios, estereotipos y representaciones culturales asociados a tales grupos.

Uno de los estereotipos que con mayor recurrencia se incorporan al relato es la construcción del homosexual (masculino) como “maricón”, “loca”,

“puto”, “pasivo” en oposición al “hombre-hombre”, “hombre de verdad”, “mucho macho”, “bugarrón”, “activo”. Este patrón es reescrito en las figuras de Sandra y Reinaldo, respectivamente.<sup>9</sup> Con relación a esto, Stephen O. Murray – en un estudio acerca de la homosexualidad masculina en la cultura latinoamericana contemporánea– expone:

Constructionists, enamored by an ‘anything goes in private’ ethic [...], exclude publicly masculine men from any special ‘homosexual’ category. In their view, males who penetrate males are just ordinary men. (50)

En efecto, en *El Rey de La Habana* es el deber tácito de Reinaldo experimentar –en tanto que *hombre duro*– diversas facetas de la sexualidad, aunque la (hetero)normativa imponga que se han de preferir las prácticas heterosexuales: “Un par de veces [Reinaldo] se la metió a unos maricones, pero no le interesaba eso. Le gustaban las mujeres” (19). Este episodio ilustra la importancia de las prácticas homosexuales en la reproducción de roles de poder/sumisión. En su comunidad Rey es subalterno, pero a través de su sexualidad logra invertir esta dinámica y situarse en zonas de poder (marcadas por la agresión y violencia sexual) en las cuales somete a individuos que están situados en escalas inferiores de la sociedad: negros, mujeres, prostitutas, ancianos y homosexuales “pasivos”.

Sandra era, también, *lo* desconocido: “una mujer bellísima y al mismo tiempo parecía un hombre bellísimo” (63). Reinaldo es, pues, “víctima” de la fascinación y el peligro latente a los cuales se expone ante la posibilidad de

ceder a los encantos de Sandra (“receloso, dudando de aquel maricón tan recontramarcón” [63]), quien actuará como un agente desestabilizador, generador de confusión y temores. Reinaldo reaccionará siguiendo los parámetros de una sexualidad animal e instintiva:

Rey fue a rechazarla, pero ya se sabe lo intensamente débil y pecadora que es la carne. [...] Sandra era una experta moviéndose, provocando. En la tercera vuelta, Rey se fijó que ella también tenía *un buen animal erecto* entre las piernas. Casi tan grande como el de él. *¡Pero él era un hombre y no le gustaba aquello!* (68, el énfasis es mío)

Gutiérrez se propone recrear la figura emblemática (y fracturada) de la cubanía en el personaje de Rey y para ello inscribe marcas identitarias nacionales donde el cubano se define en oposición al homosexual. La homosexualidad se apropia en *El Rey de La Habana* de un espacio, no para reconstruirlo a la medida de sus especificidades, sino para instalarse como el opuesto necesario que valida y afirma la heterocracia, a través de un sistema en el que estas sexualidades alternativas se mantienen afiliadas a un rol subalterno.

La sexualidad representada en el texto pone de manifiesto las diversas contradicciones que se encuentran también presentes en el estrato social donde ocurren las acciones del relato. Sin embargo, la sexualidad —que no la sensualidad por medio de la cual Benítez Rojo describiera “esa cierta manera” caribeña—<sup>10</sup> puede ser entendida como el único capital activo de este grupo de personajes marginales y marginados. Si bien el ejercicio de la sexualidad propicia el libre ejercicio de la individualidad, esta libertad tendrá los límites

impuestos por los códigos de aceptación social. La misma sociedad que condenará la presencia indeseable de marginales en las zonas reservadas al turismo, condenará –igualmente– la imposibilidad de reconciliar el género y las construcciones identitarias sexuales.

Aquí, como en la sociedad cubana, la sexualidad es homogeneizada –al menos esa es la pretensión– por los mecanismos de control hegemónico, una situación que Michel Foucault había expuesto en *La volonté de savoir*: “Le pouvoir ne ‘peut’ rien sur le sexe et les plaisirs, sauf à leur dire non [...]. Ce qui veut dire d’abord que le sexe se trouve placé par lui sous un régime binaire : licite et illicite, permis et défendu” (110). Vemos, entonces, como a través de la expresión de la sexualidad, Reinaldo nos ofrece un panorama complejo de la realidad social que se suscita al margen del sistema, al tiempo que reescribe los estereotipos sexuales dominantes que legitiman la supremacía del hombre heterosexual en el discurso nacional cubano.

### **Máscaras de Leonardo Padura Fuentes**

Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) es una de las principales figuras y estandartes del llamado “nuevo boom cubano.” *Máscaras* (Tusquets, 1997), laureada con el Premio Internacional de Novela Negra y el Café de Gijón (1995), es la tercera entrega de su tetralogía “Las cuatro estaciones”. Se suman a esta serie negra, aparecida bajo el sello español Tusquets, *Pasado*

*perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994, galardonada en 1993 con el Premio UNEAC de Novela), *Paisaje de otoño* (1998, Premio Hammett de la Asociación internacional de escritores de novela policíaca). Más recientemente, ha publicado *La novela de mi vida* (Tusquets, 2002).<sup>11</sup>

En *Máscaras*, Mario Conde, el detective y personaje principal de la tetralogía negra de Padura Fuentes, emprende una investigación acerca del asesinato de Alexis Arayán, el hijo (homosexual y travesti) de un alto funcionario diplomático del régimen castrista. En esta novela, la representación de personajes homosexuales como Alberto Marqués dan cuenta de la situación precaria de este tipo de sujetos durante la década de los setenta. Marqués encarna la figura de un creador marginado por el sistema. Desterrado en su propia isla, este personaje se encargará de describir y denunciar una sociedad en la que los intereses políticos, sociales y económicos subyugan las manifestaciones públicas de subjetividades transgresoras. Esto es posible a través de las referencias a la violencia física y psicológica que sufrieron las víctimas del “ignominioso vicio” de la homosexualidad.

El detective Mario Conde es un personaje rico en matices y contradicciones. Su trabajo como investigador lo inscribe en un contexto donde sólo los “tipos duros” sobreviven y son respetados; esta situación lo obliga a economizar su sensibilidad de “escritor abortado” (24). Asimismo, la investigación del asesinato de Alexis Arayán lo lleva a enfrentarse a su propia

homofobia: “[...] nunca me han gustado los maricones, para que lo sepas. Ya estoy prejuiciado con esto” (38).

El personaje de Alberto Marqués servirá de guía en la exploración de una subcultura homosexual que se presenta, además de marginal, como problemática, lúgubre y disipada. La labor de Marqués será aquella de introducirlo e instruirlo en un mundo totalmente desconocido para Conde, una aventura que desafiará su caracterización de “macho criollo, [...] lamentablemente heterosexual” (139).

La solidez del machismo de Conde encuentra sus cimientos en una sociedad que ensalza una masculinidad omnipotente y agresiva. Esta masculinidad se sustenta, más que en la afirmación de la heterosexualidad, en la negación de cualquier atributo que pueda ser asociado a la homosexualidad: debilidad, sumisión, cobardía, sensibilidad, etc. Un pasaje que reseña un episodio de la adolescencia de Conde da buena cuenta de esta visión de la hombría recreada en oposición a la homosexualidad masculina:

Una ira maligna le cubrió entonces la cara, [...] pero lo pensó dos veces antes de decidirse: no me queda más remedio que fajarme. Si dejo esto así van a terminar cogiéndome el culo, y yo soy un hombre, qué cojones, también pensó y pensó que iba a perder esa bronca, que el negro Afón, con aquellos bíceps de pesista, iba a desarmarlo a piñazos, y que no tenía sentido, [...] pero en aquella selva las leyes estaban claramente escritas en el lomo de los tigres, y la primera de todas advertía que los hombres son hombres mañana, tarde y noche, y la segunda rezaba: ‘Primero muerto que desprestigiao’. (129)



Para este Conde adolescente, el desprestigio consiste en ver reducida su posición dominante a una tan subalterna como la del homosexual. Así, pues, si Conde no defendía “a piñazos” su hombría, terminaría como Bertino reducido a una posición inferior: “tendiendo la cama de medio albergue y diciendo que él se dejaba meter el dedo en el culo porque se lo hacían jugando y él sí que no tenía complejos” (129).

La homofobia confesa de Conde se enfrenta a ciertos tropiezos a través de la relación estrictamente profesional que sostiene con su informante, Alberto Marqués. En el ambiente laboral de Conde, la homosexualidad es percibida como una condición contagiosa. En efecto, sus compañeros de trabajo e incluso el propio Conde recurren a su proximidad con Marqués para cuestionar(se) su heterosexualidad.<sup>12</sup> Sin embargo, su “hombría” restará imperturbable a lo largo del relato, en buena parte, debido a las aventuras sexuales que, si bien esporádicas, exaltan su condición de “macho potente y victorioso” (148).

La identidad sexual subalterna (homosexualidad y travestismo) es abordada extensamente a través de la figura de Alexis Arayán, como víctima de la homofobia de sus padres y de su propio rechazo:

El fue un muchacho tierno, por decirlo de alguna forma. Necesitaba paz y cariño, y en su casa lo trataban como un leproso, se avergonzaban de él, y eso lo convirtió en un tipo reconcentrado, que veía un fantasma en cada sombra (58).

A lo largo de la novela, Alexis Arayán es caracterizado como un sujeto “anormal”, atormentado por prejuicios bien arraigados en su crianza católica.

Hay que tener en cuenta que Padura, tanto en “El cazador” como en *Máscaras*, se inscribe en la principal tradición literaria de temática homosexual en Cuba, donde los sujetos sexuales subalternos están irreductiblemente condenados al infortunio y al suicidio. En efecto, la homosexualidad de Alexis Arayán y su posterior travestismo lo condenan a vivir una vida desasosegada y culposa, esto es, arrastrar con las culpas de sus padres y apropiarse de ellas:

Usted no puede imaginarse lo que siente una madre cuando descubre que su hijo es homosexual... Es como pensar que todo ha sido en vano, que la vida se interrumpe, que es una trampa, pero entonces una empieza a pensar que no, que es algo pasajero y todo volverá a ser normal. [...] Después me acostumbré a lo inevitable, y asumí que por encima de todo él era mi hijo. Pero su padre, no. Faustino no iba a admitirlo nunca, y convirtió su desengaño en desprecio hacia Alexis. (172)

Al igual que el protagonista de “El cazador”, Alexis Arayán vislumbra el suicidio como la única vía de escape de una vida que no sólo es condenada por sus padres, sino también por sus creencias religiosas. Lamentablemente para Arayán, el catolicismo condenaba sus dos únicas opciones: la homosexualidad (la vida) y el suicidio (la muerte) (163). Esto nos permite establecer un paralelo entre el personaje de Alexis Arayán y el de Lucía en *Amistad funesta* (Martí), al convertirse ambos en agentes agresores del bienestar de su entorno social como consecuencia de la expresión de conductas homoeróticas.

El dramaturgo Alberto Marqués es, por su parte, el otro personaje homosexual que sirve de referencia en la recreación de la férrea homofobia de

las primeras décadas de la Revolución. Marqués es un deshecho del sistema cultural institucional. Sin embargo, para muchos escritores, Marqués es también Dios (62), un “monumento vivo a la resistencia ética y estética” (62-63). Marqués es, además, una triste alegoría de los numerosos creadores que sufrieron los embates de la censura como una reprimenda por sus orientaciones sexuales. A la vista de las autoridades locales en materia de cultura, un homosexual era un “desviado ideológico” (63) que no podía responder a los intereses ideológicos de la Revolución (“el arte como arma ideológica en la lucha política” [63]):

Del carajo: una pila de años sin que una línea suya se publicara en la más insignificante revista, se prohibió a los críticos lo mencionaran cuando se escribía de teatro, desapareció de las antologías y hasta de los diccionarios de autores. Nada: dejó de existir. (63)

A pesar del ostracismo al que fue condenado, la dignidad y solvencia moral de Marqués restan imperturbables. Vale advertir que esta imagen de Marqués se sostiene esencialmente en su resistencia al exilio. El “abandono de la patria”, de acuerdo con el relato, indica una actitud cobarde y una “hombría” tambaleante:

Pues la verdad-verdad es que ese maricón que se caga de miedo si le dan un grito tiene unos cojones que le llegan a los tobillos. Aguantó como un hombre y se quedó aquí, porque dice que si sale de aquí entonces sí se muere, y no le hizo el juego ni a los de adentro ni a los de afuera: cerró el pico y se trancó en su casa... Ojalá yo tuviera la mitad de los timbales que tiene esa loca de... (64)

Desde esta perspectiva, la caracterización del dramaturgo revela las contradicciones de una sociedad que percibe la homosexualidad masculina como la renuncia a la masculinidad y, al mismo tiempo, reivindica paradójicamente la hipermasculinidad de un homosexual que se resiste a “abandonar” su país.

Como lo apunta Emilio Bejel, Alberto Marqués es el alter ego de Virgilio Piñera, con quien comparte no sólo ciertas prácticas sexuales, rasgos físicos, sino también la autoría de *Electra Garrigó* (*Gay Cuban Nation* 173-174). Al igual que el Diego de *El lobo* de Paz, Marqués, a pesar de su ostracismo, es un defensor de la cultura cubana. Desde esta plataforma, Marqués preservará, más específicamente, la cultura homosexual local, utilizando como estrategia una suerte de didactismo. Esto le permitirá instruir a Conde acerca del acontecer de esta comunidad en el marco de la homofobia institucional:

[En Cuba] *hay muchísima gente incapaz de confesar que es homosexual*, y es lógico, por lo que le dije antes y por la larga historia nacional de homofobia que hemos vivido entre las cuatro paredes de esta isla desde que llegaron los españoles y les pareció cochino y bárbaro lo que hacían los inditos sodomitas. [...] ¿Y usted es tan ingenuo que todavía puede preguntarse por qué un homosexual llega a pensar en el suicidio? (164, el énfasis es mío)

La imagen de la máscara sirve de metáfora para exponer las paradojas de una “cubanía” que se sostiene sobre las bases de un proyecto revolucionario que excluye de su seno sujetos “problemáticos”, como es el caso de los

homosexuales, lesbianas, travestis y transgéneros. El texto de Padura invita, justamente, a continuar “problematizando” las identidades subalternas, un propósito que, en su esencia, impide el desafío de instituciones tan sólidas como la heterocracia oficial. Al referirse a la puesta en escena de *Electra* Garrigó, Marqués afirma que:

[...] La máscara facial debía ser algo esencial en el propósito revelador de esa máscara moral con que ha vivido mucha gente en algún momento de su existencia: homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, [...] en fin, el más abigarrado carnaval en un país que muchas veces ha debido renunciar a sus carnavales. (166)

El machismo como valor dominante en la sociedad cubana también se protege en el uso de máscaras para justificar prácticas homofóbicas que, a fin de cuentas, legitiman y salvaguardan la posición privilegiada del hombre heterosexual. En efecto, un episodio de la adolescencia de Mario Conde denuncia la actitud hipócrita de los “machos criollos” en ciernes que condenan violentamente la homosexualidad de Luisito, a pesar de haber sostenido relaciones sexuales con el joven en cuestión:

Nadie lo quería, nadie lo aceptaba y, más de una vez, entre varios de ellos habían apedreado a Luisito [...]. Eran actitudes crueles, nombretes sucesivos – Lusita, el primero y más durable; Lusito el Pato; Culo de Goma (a propósito de sus nalgas abundantes, ya predestinadas a ciertos usos y abusos) [...]. Sin embargo, [...] algunos de los que lo apedreaban y lo vituperaban en público, ciertas noches propicias habían tenido la segunda escala de

su iniciación sexual en el culo promiscuo de Luisito  
[...]. (75)

Así como en otros textos de este período (*Cuentos fríos* de López Acosta, *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, “En la diversidad” de Yoss), en *Máscaras* también se cuestiona la representación de una heterosexualidad masculina que incorpora prácticas homosexuales siempre y cuando estas sean ejecutadas, exclusivamente, desde el rol dominante (penetrador) de la pareja.

Otro aspecto importante en la representación de sujetos homosexuales es la teoría del travestismo que elabora el Recio<sup>13</sup> para explicarle a Conde la naturaleza de un ejercicio que es la materialización de “una mascarada teatral” (49). En un pasaje de la novela el protagonista y el Recio se encuentran con un travesti. Mientras que para el primero era “perfecta, [...] más perfecta que una mujer, casi diría que era *la* mujer” (48), el segundo argumentaba que el asunto trascendía el hecho de ser mujer:

No. El travestí no imita a la mujer. [...] Para él *à la limite* no hay mujer, porque sabe (la tragedia mayor es que nunca deja de saberlo) que él, es decir, ella, es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un insalvable defecto de las otras veces sabia naturaleza... (48)  
[...] El travesti humano es una aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades de mimetismo [...] (49)

La disquisición que plantea el Recio es una citación (bastante directa, aunque sin mencionarlo) del ensayo de Severo Sarduy acerca de este tema, *La simulación* (1267-1272). De hecho, el Recio continúa su conversación con

Conde extendiéndose en las “tres posibilidades del mimetismo” a través de las cuales Sarduy define al travesti como una “aparición imaginaria” (1267). Estas “posibilidades del mimetismo” son según Sarduy (y el Recio de *Máscaras*): el *travestimiento* como “pulsión ilimitada de metamorfosis” y “persecución de una irrealidad infinita”; el *camuflaje* como “una especie de desaparición, de invisibilidad, *d’effacement* y de tachadura del macho”; y, por último, la *intimidación*, debido a que “la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran” (Sarduy 1267-1268).

Los postulados sarduyanos en boca del Recio quedan en el aire, pues no encuentran más réplica que la poco sorpresiva pregunta de uno de sus interlocutores, el Otro: “Pero, en fin –preguntó entonces–, ¿son locas o no?” (50). El Recio aclara la duda con una posición que elimina la amplia gama de identidades y prácticas sexuales que puede albergar un travesti: “Cubanamente hablando diría que sí, que son locas [...]. Así como tú –y sonrió, señalando al Otro–, pero más atrevidas, ¿no?” (50).

Asimismo, la extensa “disertación travéstica” (57) –que procura familiarizar a Conde con el travestismo y dilucidar las posibles causas del crimen de Alexis Arayán– no alcanza a darle luces sobre los motivos del último acto de travestismo de Arayán (57), ni mucho menos disipan sus actitudes homofóbicas. Quizá se trate de una consecuencia de esa incapacidad de enmienda que le imputa el personaje de Alberto Marqués a la sociedad cubana:

[...] La falta de memoria es una de las cualidades psicológicas de este país. Es su autodefensa y la

defensa de mucha gente... Todo el mundo se olvida de todo y siempre se dice que se puede empezar de nuevo, y ya: está hecho el exorcismo. Si no hay memoria, no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta ni siquiera el perdón, ¿ve cuál es la lógica?

La lógica de *Máscaras*, ciertamente, es la marginación y extrañamiento de subjetividades subalternas, sobre las cuales se legitima el discurso heterocrático oficial, encarnado esencialmente en el protagonista, Mario Conde. El acercamiento al otro se produce estrictamente a través de estereotipos que permiten hacer inteligible todo aquello que pueda escapar de esa lógica dominante. La homosexualidad y el travestismo no alcanzan a desafiar una heterosexualidad que, como en el caso de Conde, se sabe omnipotente:

Durante su viaje visual, el policía sorprendió varias miradas aceitosas, dirigidas a él y enviadas por mariconcitos de la vertiente lánguida, que parecían lamentar su inmaculada heterosexualidad, ya proclamada públicamente por el Marqués. El Conde se sorprendió a sí mismo sacando un cigarro con cierto estilo Bogart, como para aumentar su cotización en aquel mercado rosa: se sentía deseado, con toda la ambigüedad del caso, y disfrutó de aquella atracción fatal. ¿Me estaré volviendo maricón?, empezó a dudar [...]. (140)

¿Cómo podría plantearse un “macho criollo” la cercanía de un nutrido grupo de homosexuales? ¿Provocando, acaso, la urgencia de un deseo imposible? El deseo que cree descifrar el Conde en sus espectadores le produce cierto goce perverso al saberse poseedor de algo que no les concederá, esto es, el placer en la negación del placer del otro. A fin de cuentas, la heterosexual es la única



práctica legitimada en el relato, puesto que sólo se reseñan las relaciones sexuales protagonizadas por Conde. Si bien al principio del texto la vida sexual de Conde se presenta como austera, se espera de él, “heterosexual machista-estalinista” (144), que materialice su amplio repertorio de deseos sexuales en tórridos encuentros con mujeres, como es el caso de Poly, la pintora posmoderna de versátil sexualidad.

Paralelamente, los personajes homosexuales permanecen marginados en una sociedad que los excluye sistemáticamente, permitiéndoles apenas respirar “una libertad de gueto, pequeña pero bien aprovechada” (145). La imagen de la máscara del homosexual sirve, pues, de metáfora para exponer las contradicciones de una “cubanía” que se sostiene sobre las bases de un proyecto sociopolítico que no contempla la participación de todo individuo ajeno al modelo del “buen revolucionario”: el “hombre nuevo”.

### **“Narciso en un espejo” de José Félix León**

*Levedad de los cuartos donde nos abrazamos:  
el aire huele a fresas,  
la fresa resbala de mi boca  
y rueda sobre el agua.  
La fresa es la virginidad,  
su pulpa cincelada  
un bosque  
donde nos encontramos los muchachos.*

José Félix León (*Patio interior con bosque*)

Los textos del joven autor José Félix León (Pinar del Río, 1973) se han concentrado, especialmente, en la poesía, género que le ha valido varias

menciones y premios literarios, además de la publicación de los poemarios *Demencia del hijo* (1994), *Donde espera la trampa que un día pisó el ciervo* (1996), *Correos/Bosques intermedios* (1997) y, entre otros, *Patio interior con bosque* (1999). León también ha incursionado en la cuentística, donde ha compartido espacios en diversas antologías de los “novísimos”; particular mención requieren los cuentos “La fuente y el anillo dorado” (1999) y “Narciso en un espejo” (2000).

En este último texto, León entreteje dos narraciones paralelas. En la primera de ellas, el protagonista narra un viaje interior marcado por un debate entre la vida, el placer y la muerte. La segunda narración introduce un diálogo con el diario de la escritora neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923). La figura de Mansfield funciona como el alter ego del protagonista y, al igual que este último, plantea un recorrido por la vida, el dolor, la enfermedad y la muerte. El protagonista deambula torpemente por los recovecos de la memoria, un tránsito que le permitirá, por una parte, contar la historia de su aventura erótica con Ricardo (un atractivo veinteañero) y, por la otra, intercalar los pasajes del diario de Mansfield, particularmente aquellos que apuntan a los altibajos de su enfermedad y a su muerte inminente.

El vínculo que sostienen el protagonista y Ricardo se manifiesta exclusivamente en el plano del deseo sexual, un deseo postergado y doloroso:

Yo había regresado de Berlín. Hacia el amanecer  
estamos sentados en un muro frente al edificio  
América. No puedo recordar. No puedo nada. Nos  
despedimos, dice. Me acompaña hasta el

apartamento. Saca la llave de mis bolsillos. Abre la puerta y me empuja levemente al interior. *Adiós, malandra*. No contesto. Lo abrazo y tengo una erección terrible. La puerta se cierra. La historia terminó. (52)

¿Termina o comienza? El protagonista/narrador interrumpe la historia ante la inminencia del encuentro sexual, para retroceder brevemente en el tiempo y estacionarse en el momento en que se produce el primer encuentro con Ricardo. La acción se desarrolla en un espacio cerrado, pequeño, estridente y lúgubre, el “Scheherazada” (52). Nos encontramos bastante lejos de la versión del Sherezade, como lugar de encuentro de los amantes del filin,<sup>14</sup> de *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante. En el fondo ya no se escucha a Elena Burke, pero sí a la islandesa Björk. Una sensación de extrañeza por lo vernáculo es suplantada por una imagen que revive el recuerdo de Berlín. Esta sensación dialoga con la resistencia del protagonista a asumir una actitud activa que favorezca el surgimiento tanto de un vínculo amoroso como de la práctica homosexual.

Posteriormente en el relato se puede apreciar al personaje de Ricardo desplegando sus herramientas de seducción en el “Scheherazada”: su incierta juventud, sus atributos físicos, su baile cadencioso y su jerga “cómica y abstracta” (53). Ricardo, en su papel de conquistador, ni siquiera alcanza a ser perturbado por las constantes insinuaciones de Osiris: “Que va todos los domingos a bailar sólo para ver a Ricardo [...] y que todos sus amigos saben que está loca” (53). Ricardo continúa cortejando al protagonista, pero esta

acción se verá interrumpida por un pasaje de Mansfield: “*Cuando uno se siente pequeño y está enfermo y aislado en un cuarto lejano, todo lo que pasa más allá es maravilloso... Yo había visitado el más allá*” (53).<sup>15</sup> Estos intertextos funcionarán como elementos que sabotean los acercamientos sensuales entre Ricardo y el protagonista-narrador y, en consecuencia, eliminan la posibilidad de la experiencia vital sexual y amorosa.

Se trata de un gesto poco fortuito si recordamos que, en el texto de León, el malestar de Mansfield encuentra su réplica en la propia enfermedad del protagonista: “[...] por primera vez sentí que estaba enfermo. Sentí el peso de mi enfermedad. Por eso visité el Scheherazada. Por eso he leído en los últimos días las cartas y el diario de Katherine Mansfield” (53). El narrador no especifica la naturaleza de su enfermedad. Debido a una referencia al AZT (*Zidovudina*), se sabe que su padecimiento está relacionado con el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH). El protagonista le da la réplica a Mansfield cuando esta afirma que:

*Esta tarde, cuando vuelva a casa, pues tengo que salir a comprar fruta, je commencerai encore une vie nouvelle. Volved la página y veréis que buena me he vuelto. Voy a ser una muchacha distinta.* (54)

Como Mansfield, el protagonista del relato también quiere ser un muchacho distinto, con una vida de estreno; pero, paradójicamente, su nueva vida no es más que el anuncio del fin de su vida. Su actitud renovada y la necesidad de

borrar el pasado (y con él desaparecer su enfermedad) sugieren un debate entre la vida (sexo/amor) y la muerte (contención del deseo):

En el Scheherazada yo había sido un muchacho distinto. [...] Bailamos hasta las ocho de la noche. Luego el encanto se esfumó, los sirvientes volvieron a ser ratones y la carroza se convirtió en calabaza. Me despedí de Ricardo sin que él lo supiera, voy al baño, había dicho y desaparecí. En casa, frente al refrigerador, abrí el sobre de AZT y pensé en lo extraña que se había vuelto la *vie nouvelle* sin futuro. (54)

Así como escapa de Ricardo, el protagonista propicia nuevos encuentros, al regresar al Scheherazada. Sin embargo, el deseo sexual resta suspendido en la pista de baile y en las miradas furtivas. Finalmente, el cortejo trasciende los linderos del bar. Es propicio acotar que en “Narciso en un espejo” no se comentan las interacciones homosexuales entre los hombres asiduos al Scheherazada ni tampoco la reacción que estos acercamientos pudieran provocar en el contexto social, pues en este espacio la dinámica relacional privada prevalece sobre la pública, relegando –una vez más– la homosexualidad a un ámbito secreto al margen de “lo normal” y “lo permitido”. Se perpetúa, así, la percepción de las subjetividades marginales como elementos nocivos y agresores del tradicional régimen sexual, aquel que sólo permite la expresión de la heterosexualidad obligatoria.

Posteriormente, el narrador se “transforma” en el “hombre del futuro”, una referencia al “hombre nuevo”: “Recordé, en algún momento, aquella ‘cándida historia’ de un escritor cubano que hablaba del hombre nuevo. Pensé

en el hombre del futuro. Estaba allí y nos miraba con ojos que guardaban un secreto inviolable” (55). Ese “hombre del futuro” se hace partícipe de un nuevo régimen de masculinidad(es) y sexualidad(es) –las de Ricardo y el protagonista– para alejarse considerablemente del perfil normativo y oficial del “hombre nuevo”.

A diferencia del hombre nuevo de Senel Paz (*El lobo*), el protagonista no especula acerca de los mecanismos de legitimación de su identidad y práctica sexuales. El “hombre nuevo” de León es puro deseo, pero un deseo contenido y temeroso (“el placer, el miedo al placer” [56]), el deseo que no alcanza a consumarse ni mucho menos a nombrarse.<sup>16</sup>

Durante la próxima semana trataríamos de vernos a diario. Él me esperaría a la salida de la Facultad y yo llevaría los libros bajo el brazo, como un escolar. Caminaríamos mucho bajo la llovizna fría, sin hablar casi, midiendo nuestro espacio como boxeadores. [...] Yo nunca diría nada y sentiría miedo: horror. (55)

En el protagonista, el antiguo “hombre nuevo” y el “hombre del futuro” se debaten entre la dolencia física y el temor. La evasión es la única posibilidad que tiene este personaje para salvaguardarse: “Epatar. Hablar de otros asuntos y no pensar en uno mismo. El temor del hombre arcaico sería mi propio temor ante Ricardo, yo estaría solo e indefenso” (55).

Asimismo, el protagonista se regodea en la autoflagelación, una actitud que lo lleva (en un estado onírico) a hacer de Ricardo, ya no su “víctima”, sino su agresor:

Me ofrecía en el altar y Ricardo levantaba en su mano el arma sangrante. ¿Cómo adivinarlo? [...] Necesitaba palpar y sentir la agonía de una profundidad que me llevara al sufrimiento. Yo me ofrecía sano, intacto, generosamente. Mi dilema era el dilema más antiguo: el del hombre que no sabe ver dentro de sí. El del hombre que sólo comienza a ver cuando queda ciego. Yo estaba ciego y había comenzado a ver. (56)

El eco del dolor no sólo se manifiesta en el intertexto de Mansfield, también lo hace en la figura de Ricardo. Tan víctima y victimario como el propio protagonista, tan parecido a él que en el enamoramiento y en la especulación sobre lo que podría ser un encuentro sexual con Ricardo se materializa el mito de Narciso: “El tacto devolvería la sensación de una superficie azogada, un espejo entre los dos. Me estaría comiendo a mí mismo en un dulcísimo acto de antropofagia. [...] Narciso y un espejo” (56).

Ante el contrato indisoluble con la muerte, vuelve a abortarse el placer carnal. No obstante, el deseo se vuelve transgresor y desafiante, pues el amor (sublime y sexual) está contraindicado, tanto como el tabaco y otros “excesos”: “Con una sola mano lo desnudaría. Pasearía desnudo por la habitación. [...] Fumáramos un cigarro y yo olvidaría la prohibición terminante de fumar, viviría instantes al borde de todas las prohibiciones” (57). Al placer consumado, le sigue, de nuevo, la evasión. El llamado de Ricardo a favor de una “vida normal” no alcanza a franquear los prejuicios del protagonista: “Se marcha después de repetir quinientas veces: a mí no me importa, hay miles de personas en el mundo que llevan una vida normal estando enfermos” (57). La historia

vuelve a contarse. La circularidad del texto retoma el encuentro inicial, el cortejo, la seducción. Pese a todo, no hay satisfacción posible. La muerte vuelve a protagonizar el relato, pero esta vez será Ricardo quien muera (58). Un final que retoma el principio, en un mismo lugar tan incierto como La Habana o Berlín.

A diferencia de textos anteriores (adscritos a la tradición literaria homoerótica), el protagonista de “Narciso en un espejo” no debe optar por el suicidio como autorepresión máxima de sus deseos sexuales. No obstante, tanto sus sentimientos amorosos como su deseo sexual son contenidos, como consecuencia de su condición seropositiva. El protagonista-narrador asume este estado como un obstáculo para la expresión y práctica de sus deseos y afectos. Se traslada, entonces, el origen de la (auto)condena de las conductas homoeróticas, pues si en los textos anteriores se trataba de un atentado al sistema de valores morales dominantes, “Narciso en un espejo” nos habla del temor a ser doblemente rechazado: por su sexualidad transgresora (esfera social) y por su enfermedad (esferas íntima y social).

### **“En la diversidad” de Yoss (José Miguel Sánchez Gómez)**

Yoss (La Habana, 1969) es uno de los “novísimos” que con más ahínco ha abordado el género de la literatura fantástica y la ciencia-ficción. En un breve lapso de tiempo ha desarrollado una sólida trayectoria literaria local e



internacional. Entre los textos publicados se pueden mencionar *W*, *Al final de la senda*, *Reino eterno*, *Timshel*, *I sette peccati nazionali cubani (cubani)*, *Se alquila un planeta*, además de colaboraciones en numerosas antologías editadas en Cuba, Argentina, México e Italia. También, ha ganado varias menciones y premios literarios en concursos nacionales.

Su cuento “En la diversidad” se inscribe en la empresa del relato de aprendizaje, una alegoría del *bildungsroman*, donde el protagonista, Leonardo, emprende un viaje interior a través de sus relaciones amorosas, su sexualidad y cómo estas han sido supeditadas a un régimen de sexualidades definido por el orden social dominante. Al enterarse de su condición de seropositivo, Leonardo propicia un encuentro con Leyda, su antigua pareja, con la intención de retomar la fallida relación. No obstante, este será un pretexto para contarle y contarse los antiguos temores que lo condujeron al rechazo de su bisexualidad. A lo largo de este recorrido, Leonardo privilegia la autoflagelación, más guiado por sus miedos que por el repudio de sus allegados:

Me los imaginaba así, clarito, diciéndose los unos a los otros a la hora del almuerzo: “Leonardo siempre tuvo su cosita rara”; “Esos poemitas que escribía”; “¿No se acuerdan cuando Glenda le estuvo cayendo atrás como un mes y él nada?”. Machos, machotes poniendo su barba en remojo cuando ven la del vecino arder. (130)

En cuanto a su estancia en el sanatorio (“sidatorio”), no se exponen en el relato los motivos que llevan a Leonardo internarse en este recinto. Se sabe que durante los primeros años de la década de los noventa, los seropositivos debían

permanecer internados en estos centros de manera indefinida. Como lo comenta Carlos Aragonés en su artículo “Vivir con VIH en Cuba”:

Al principio, la entrada al sanatorio era obligatoria. Hoy cada caso es valorado y de forma general, se considera voluntaria. Las personas permanecen en él alrededor de 6 meses, y luego pueden regresar a sus casas definitivamente; aunque hay quienes prefieren quedarse a vivir allí. Muchos de los ingresados estudian o trabajan fuera del sanatorio. En 1989 se comenzaron a crear sanatorios en casi todas las provincias del país. Hoy cada una, excepto Las Tunas, cuenta con su propio sanatorio. (33)

Leonardo prevé una llegada aparatosa al sanatorio donde seguirá el tratamiento médico. Para su sorpresa, “fue sencillito” (131). Empezaría aquí a abandonar su “máscara de heterosexual estricto” (131), para dar paso a una transformación interna, llevado de la mano de Ángel, su compañero de habitación en el recinto médico. Desde el inicio, Ángel banaliza su percepción de la identidad sexual: “Hola, yo soy Ángel Cárdenas, 24 años, grado 3 en la escala de Kinsey. Bisexual, entiendes ¿no?” (131). Siguen las risas y comienza a caer el disfraz de Leonardo.

Paralelamente al recorrido retrospectivo por la vida del protagonista, continúa el diálogo con Leyda, quien evita sutilmente toda discusión acerca de la bisexualidad de Leonardo.<sup>17</sup> Bien sea por los prejuicios de una o la paranoia del otro, los tímidos acercamientos al tópico son, cuando menos, problemáticos:

— [...] Leyda ¿cuánto sabes?  
 — Todo. Del sanatorio y de tu...  
 — Por favor, no sigas “mi problema” como hace mi madre. Leyda, soy bisexual y lo era antes de

conocernos. No es un problema... bueno, al menos ya no lo es para mí. (132)

Los tropiezos de Leonardo por “definir” su sexualidad son el foco argumental del relato. En primera instancia, polariza sus opciones sexuales (“maricón”/“hombre-hombre”) para circundar la posibilidad de ser percibido socialmente como homosexual, una identidad que desde el inicio lo intimida y, en consecuencia, la rechaza:

Maricón, ganso, pato, pájaro, homosexual, gay... algunos suenan peor y otros mejor. Por definición, un hombre que se acuesta con otros hombres, que no le gustan las mujeres. En Cuba se es hombre o maricón, sin términos medios ni escalita de Kinsey que valga.

Nunca quise ser maricón, no me consideraba maricón. (133)

En segundo lugar, Leonardo se define, también, como “un tipo normal” (133). Sin embargo, poco dice acerca de lo que considera “normal”. Su “normalidad” no pudo inmunizarlo ante la excitación de los primeros escauceos homosexuales, durante su adolescencia. Su investidura heterosexual le impedirá acercarse libre y desprejuicadamente a su única “relación verdadera” con un hombre. Ante Luis Carlos, el hombre en cuestión, Leonardo reprimirá férreamente sus deseos sexuales, específicamente, durante los primeros intentos de acercamiento:

Debe haber sido graciosísimo. Él me acariciaba y yo como si mi cuerpo no fuera mío, sin apartarlo, hablando cada vez más rápido y más enredado, y sudando como un cortador de caña. Cada día

avanzaba un poco más en sus caricias, hasta que yo, de pronto, decía que tenía que irme.

Cuando llegaba a la casa me masturbaba, tratando de pensar en las muchachas del pre o en las revistas porno que había visto, pero siempre tenía su cara. (135)

La homofobia de Leonardo lo lleva a suponer que ceder ante los avances de Luis Carlos lo hará transgredir súbitamente su identidad de género, a convertirse en aquello que él asociaba con ser “tremendo maricón”: pintarse los labios, teñirse el pelo, abanicar las manos, aflautar la voz (136). Con todo, Leonardo decide sostener relaciones con Luis Carlos, además de otras aventuras anónimas. Sin embargo, lo que podía provocarle placer era exactamente lo mismo que lo agobiaba: las implicaciones íntimas y públicas de su sexualidad. Por una parte, establece un debate en torno a la penetración (“dejar o no dejarse”)<sup>18</sup> y, por la otra, le aterra la idea de ser “descubierto”, que su doble vida explote como una bomba y él con ella (136).

No se me oculta que Leonardo plantea una reescritura de los estereotipos asociados a la homosexualidad, comúnmente presentes en la producción literaria de tema homosexual anterior a la de los “novísimos”. Una primera mirada a este asunto, podría llevar a afirmar que estamos ante la tendencia de lo que Pedro Pérez Rivero denominó “la óptica heterosexual del caso gay” (*Del portal* 1). No obstante, estimo que el texto de Yoss, al inscribir y cuestionar estos estereotipos, fractura las nociones oficiales y socialmente propagadas acerca de la sexualidad masculina.

Desde esta perspectiva, el personaje de Leonardo se plantea una autocrítica de su anterior visión de la homosexualidad (institucional), donde esta debe ser evitada a toda costa o, en caso de no poder hacerlo, debe hacerse irreconocible (invisible). Inicialmente, al no poder reprimir sus conductas homoeróticas, Leonardo opta por varias estrategias que le permitan sortear la posición subalterna en la pareja homosexual. Una de ellas es privilegiar el rol de penetrador (activo) en el acto sexual:

Hasta ese día siempre había hecho de macho.  
Fue mi primera experiencia pasiva.

[...] En realidad, eso de pasivo y activo, como todo, es relativo, y valga el versito. Con el tiempo, unas veces prefería una forma, y otras veces la otra. Lo que nunca me ha gustado es combinar ambas... creo, que en el fondo, sigo siendo un convencional, y que necesito tener muy claro mi rol en el acto. [...] No critico a nadie, es sólo cuestión de gustos. Tal vez algún día cambie mi valoración al respecto.  
(137)

La condición “activa” en la relación homosexual es la zona más cercana a la heterosexualidad masculina, pues como lo afirma Marvin Leiner: “For many Cubans, a man is homosexual only if he takes the passive receiving role” (22). Otras estrategias utilizadas por el protagonista para solidificar la impostura “heterosexual” dificultaron el acercamiento a otros hombres homosexuales. Leonardo no era partícipe de ciertos códigos asociados a la homosexualidad masculina: “[...] La mayoría ni siquiera se fijaba en mí. En aquellas reuniones de camisetas ajustadas y jeans ceñidos, mi ropa vulgar era como un hueco negro: nadie la veía aunque estuviera ahí” (137).

El punto de quiebra de la exploración interior de Leonardo llega con el reconocimiento de su “seropositividad” y, en consecuencia, la aceptación de su bisexualidad:

Tuvo que llegar el SIDA, el final, la Gran Limitación, para que me aceptara a mí mismo por primera vez. [...] Quizás el conocimiento de que mis años tenían ahora un plazo –cinco, seis, diez, tal vez, con suerte y precauciones– lo que me hizo preguntarme por qué cojones no los había vivido hasta las heces. (141)

En esta necesidad de vivir plenamente su sexualidad, Leonardo termina no sólo por aprobarla, sino también por renovar su concepción de la identidad masculina, alejándose así de una visión que define ambas identidades como incompatibles: “[...] convencerme de que se puede tener el gusto sexual que sea y ser, al mismo tiempo, hombre” (142).

Si bien es cierto que Leonardo logra asir su bisexualidad y masculinidad e inscribirlas como componentes integrantes de su identidad, no llega a deslitrarse de los regímenes androcéntricos y heterosexistas. Incluso sintiendo que su bisexualidad lo aísla de las comunidades homosexuales y heterosexuales, sigue percibiendo indulgentemente a los homosexuales, a quienes define a través de estereotipos marcados por el binomio de género (hombre/mujer, activo/pasivo):

Soy bisexual. Creo que, para muchos, *es peor que ser maricón*, porque los maricones están en su ghetto, separados, y los *hombres-hombres* pueden mirarlos y *sentirse superiores, burlarse de su afeminamiento y su parodia sutil de la mujer*. Pero

los que son como yo [viriles], somos otra cosa: somos competidores y, a la vez, depredadores, y ejemplos peligrosos, tal vez atractivos, demostraciones de que el límite no es tan claro, ni tan infranqueable. (142, el énfasis es mío)

No obstante, para Leonardo, el rasgo más predominante de su identidad bisexual no será aquel de situarse en la zona más cercana a los “hombres-hombres” (huyendo de la de los “maricones”), sino en un ámbito lúdico donde es posible desplazarse al interior de una amplia gama de prácticas y roles sexuales, para fragmentarlos, descomponerlos y, en definitiva, transgredirlos. De esta forma, Leonardo encuentra gozoso el hecho de provocarle estupor al ideal cubano de la hipermasculinidad, “los supermachos”:

Creo que no tendré problemas en recuperar mi antiguo trabajo... podrá ser divertido ver la cara de los supermachos y su estúpido boicot. Y, si la situación que he notado hasta ahora se mantiene con las mujeres, tal vez hasta se mueran de envidia. (144)

El relato concluye con un personaje construido a partir del dolor y el temor a la muerte. El rechazo social es suplantado por la solidaridad de sus allegados, tanto su amigo Ángel, como las mujeres que ahora lo perciben como un ser mucho más atractivo, quizá más seguro; una actitud que en última instancia lo llevan a una última aceptación, vivir su sexualidad con (y no “a pesar de”) su carácter seropositivo:

Preciosidades que ni siquiera hubieran mirado al Leonardo barbudo y tímido me guiñan el ojo en la calle. [...] No me ven como un monstruo, sino como

un ente atractivo, un tipo maldito, con misterio, y yo aprovecho ese misterio. Con preservativo, por supuesto. (144)

La acotación a propósito del uso de preservativo pretende llenar un vacío dejado por el Ministerio de la Salud, organismo que ha concentrado sus esfuerzos en el tratamiento de los pacientes seropositivos, pero que ha relegado los programas de educación sexual y prevención de enfermedades de transmisión sexual. Iam Lumsden denuncia agudamente esta situación: “Safe-sex education directed to gays and bisexuals is insufficient, but general AIDS-prevention education is also in short supply” (166).

No se debe obviar un subtexto que refleja la posición oficial –difundida por las autoridades en materia de salud– donde el SIDA y las prácticas homosexuales eran indisociables. El pasaje anterior se adscribe a esta visión, puesto que –a pesar de no descartar explícitamente las relaciones homosexuales– las relaciones sexuales que Leonardo prevé en el futuro son, precisamente, con mujeres.

“En la diversidad” se suma al creciente interés (¿necesidad?) de los jóvenes narradores cubanos por ciertas preocupaciones de índole social de la Cuba contemporánea, como lo son la homosexualidad y el SIDA. En lo que a esto respecta, podemos apreciar que escritores como José Félix León y Yoss se pliegan a una visión fatalista, donde el mismo diagnóstico de la enfermedad parece dictar una sentencia en contra de cualquier tipo de experiencia



placentera, sea física o emocional. Al intentar sintetizar los rasgos característicos de la nueva cuentística cubana, Rebeca Murga afirma que:

La concepción apocalíptica de la humanidad: las enfermedades venéreas, con su espectro más caótico en el SIDA y el cáncer, son asumidas con la conciencia del Juicio Final. El hombre aparece minimizado y culpable de que Dios esté mirando hacia nuevos horizontes. ("El cuento cubano")

No obstante, al final de su texto, Yoss pretende "enmendar" esta situación, utilizando la condición seropositiva como un puente hacia el auto-conocimiento y la afirmación "desproblematizada" de una sexualidad alternativa.

#### **"La carta" y "Maneras de obrar en 1830" de Pedro de Jesús López Acosta**

Este joven narrador y ensayista cubano nace en Fomento en 1970. Su trayectoria literaria ha seguido los pasos de muchos de los escritores de su generación, esto es: participar masivamente en concursos, enviar sus textos a revistas especializadas a fin de alcanzar cierta visibilidad y, así, despertar el interés de las casas editoriales foráneas. Sus textos aparecen en varias antologías como *El cuerpo inmortal* (1997) y *Poco antes del 2000* (1997), además de otras colecciones de factura alemana, francesa e italiana. En 1998, se publica en España su colección de relatos *Cuentos fríos* (Olalla), de reciente aparición en el mercado anglosajón bajo el título de *Frigid Tales*; posteriormente, sale a la luz su primera novela, *Sibilas en Mercaderes* (1999).

Pedro de Jesús López es el primer autor cubano en publicar textos en los cuales los personajes abiertamente homosexuales no son condenados a la vergüenza pública o a la muerte. En la antología *Cuentos fríos*, publicada en 1998, López Acosta presenta narradores que en primera persona relatan subjetividades homosexuales constantemente silenciadas en la cultura cubana. Sus personajes legitiman el deseo homoerótico desde una posición que —a diferencia de otros textos de este corpus— renuncia al cuestionamiento de las prácticas sexuales alternativas. Sin embargo, Pedro de Jesús también se sirve de estas prácticas para incorporar un juego narrativo de fracturas, intercambios y alteraciones de identidades sexuales y genéricas.

“La carta” (1992), uno de sus primeros cuentos, narra la compleja dinámica comunicativa de un triángulo amoroso integrado por dos figuras masculinas (“él” y “el bailarín”) y una femenina (“ella”). La estructura narrativa del relato es, sin duda, compleja. En primer lugar, el cuento se articula a través de dos textos paralelos: un diálogo sostenido entre “ella” y “el bailarín” y una carta escrita por “ella”.

En esta carta, el personaje femenino se expresa a través de dos voces narrativas que participan intermitentemente: “Ella” (protagonista/tercera persona) y “yo” (narradora/primer persona). La narradora relata el encuentro sexual que sostiene con su amante (hombre), en alternancia con otra voz narrativa (transvocalización)<sup>19</sup> que se encarga de la misma empresa, pero desde una perspectiva que privilegia la práctica metanarrativa, cuestionando, así, la

disposición de los eventos en la memoria. Los personajes no son identificados y apenas se nombra al “bailarín”, quien es la tercera arista del triángulo y amante del otro personaje masculino (“él”).

El relato comienza con la confrontación de “el bailarín” y “ella”, donde el primero le reclama haberle escrito y enviado una carta a su amante (“él”). El diálogo que sostienen ambos personajes se entrecruza con pasajes de la carta en cuestión, texto a través del cual se va describiendo el vínculo que sostuvieron “ella” y “él”. En el texto sólo el personaje de “él” será descrito: “[Él] es ilimitado; su androginia es singular, y sabe llevarla sin que me haga asociarla al pecado o al sentimiento de culpa. Le sienta bien” (20). Las escasas caracterizaciones identitarias (sexual, genérica, física, etc.) de los otros dos personajes son escurridizas y volubles. Conviene agregar que el primer encuentro sexual entre ambos (“él” y “ella”) caracteriza al personaje masculino como presuroso, temeroso, con cierta torpeza (hetero)sexual e impotente:

Nos echamos la miel en los genitales. Ella lo ungió con la viscosidad primero. Él se turbó: el apresuramiento es su expresión del miedo y la ansiedad. Quiso penetrarme sin apenas besarnos; accedí para complacerlo. Lo amaba tanto. Me dispuse al fracaso: no pudo: él, ella siempre puede. (21-22).

“La carta” es, pues, un relato desestabilizador en el que los individuos y sus identidades se deslizan, al igual que los diferentes elementos que intervienen en la narración. El personaje femenino, por ejemplo, se propone alterar las preferencias sexuales de su objeto de deseo, quien se asocia al grado

6 de la escala de Kinsey, es decir, exclusivamente homosexual. A partir de este sistema de medición de la conducta sexual, se desprende un ejercicio lúdico acerca de las múltiples posibilidades de deconstrucción de una escala que se presenta como normativa y rígida. En efecto, este gesto expone la condición porosa y permeable de la sexualidad de los dos personajes principales de la carta:

No interesaba que fuera homosexual, incluso así resultaba más interesante. El seis, exclusivamente homosexual, y una sonrisa tan cómplice que lo tomé por un chiste. No tiene importancia, digo, haré que cambies el número, aunque sea un grado nada más. Con el cinco me conformaría.

[...] Estaba convencida de que él pasaría de un número a otro apenas la descubriese. A lo mejor rodaba del seis al cero, *exclusivamente heterosexual*. No, qué va, él no se degradaría a ese punto. [...] Quise seguir provocándolo. [...] Entonces, él instalado en el cero y ella en el seis: estarían de nuevo en los extremos. (22-23, el énfasis es mío)

Vemos, aquí, cómo las identidades sexuales se intercambian y participan en un contrapunteo con las voces narrativas del relato, para fragmentar categorías tradicionalmente estables en el discurso hegemónico. Desde esta perspectiva, se instala un esfuerzo transgresor, donde se desafía la matriz cultural que, de acuerdo con Butler, prohíbe, justamente, estas discontinuidades en los conceptos de género, sexo, práctica sexual y deseo (*Gender Trouble* 23).

En este pasaje de “La carta” se cuestiona la rígida diferencia entre homosexualidad y heterosexualidad que se establece en el contexto cubano. Esta situación me lleva a cuestionar el grado de subversión de este tipo de

representaciones de las sexualidades alternativas. Por una parte, los usos sociales de la homosexualidad en Cuba apuntan hacia una diferenciación binómica de los roles sexuales, donde el individuo se ve conminado a ser estrictamente heterosexual u homosexual. En este último caso, el homosexual masculino será exclusivamente aquel que es penetrado.

Por otra parte, una más problemática, uno de los pilares fundamentales de “lo cubano” se sustenta en un individuo que privilegia el disfrute de los placeres donde todo vale. Sin embargo, este *hedonismo tropicalizado* sólo contempla la práctica homosexual de un hombre socialmente identificado como heterosexual siempre y cuando este desempeñe el papel de penetrador en la práctica sexual. ¿Qué sucede, entonces, con el placer de ser penetrado?

Se cuestiona, también, la supremacía institucional de la heterosexualidad masculina. Al proponerse revertir la homosexualidad de “él” (escala de Kinsey), “ella” reflexiona acerca del carácter erróneo y “degradante” de una identidad que no sea plenamente homosexual: “El cinco es [...] rara vez heterosexual. [...] La expresión ‘rara vez’ supone algo casual, azaroso, *equivocado*” (22). “Ella” se interroga, además, acerca de su propia heterosexualidad y de la “inferioridad” que esta implicaría:

¿No pensaría que estar en el cero era degradante, verdad? ¿Acaso ella estaba en ese caso? ¿Ni siquiera un poco más arriba, si siquiera una ‘rara vez’ homosexual? Qué lástima, él tan por encima y ella tan por debajo. Los extremos siempre se tocan [...].  
(23)

Irónicamente, el personaje femenino no parece sentirse inferior en absoluto, al aceptar gozosamente la posibilidad de un régimen alternativo de sexualidades transgresoras. Pese a todo, “Ella” se invita a ser mucho más cautelosa con lo que respecta a la especulativa oscilación de las identidades sexuales. Si bien el encuentro sexual entre ambos podría alejar al personaje masculino de su “estricta homosexualidad”, ella también podría ser objeto de un cambio similar y dejar de ser, a su vez, “estrictamente heterosexual”: “Todo se habría invertido. ¿No es bello que alguien te vire patas arriba y de pronto quedes sorprendido de ser lo que no eres?” (23).

Por otra parte, en una sociedad machista como la cubana, se espera del hombre heterosexual que lleve la iniciativa en el cortejo y asuma el rol dominante. Esto supone, también, un carácter activo en el plano sexual (penetrador). En “la carta”, estos roles tradicionales pretenden ser desarticulados, puesto que es “ella” quien seduce y establece las pautas del vínculo que sostienen ambos, convirtiéndose en el sujeto activo. No obstante, “ella” retoma una actitud protectora, habitualmente asociada a la condición femenina: “Era tan singular la delicadeza y la indefensión, que su sola presencia me embargaba de un instinto maternal hasta entonces ignorado” (29).

Estas pautas se reflejan, igualmente, en la dinámica sexual que ambos sostienen, donde “ella” es la penetradora y su único placer reside en el gesto de satisfacer sexualmente a su amante (“él”). No obstante, ese placer también será cuestionado ante la inminente ruptura de la relación:

¿Insatisfacción? ¿Es ésa la causa? [...] Hablaba de los períodos de impotencia de él, de su introspección cada vez más creciente, que entorpecía la ternura del principio. Hablaba de la pasividad con que él había empezado a asumir la relación. ¿Y a ella no le gustaba eso ahora?; siempre se había mostrado muy complacida haciéndole el amor, era ella quien prácticamente lo poseía. (28-29)

Para Emilio Bejel, las características de estas relaciones sexuales comprometen la identidad genérica de “ella”: “The erotic scenes between her and him seem to constantly indicate that it is not a relationship between a woman and a man but rather between two gay men” (*Gay Cuban Nation* 184). Se refiere Bejel al acto penetrador que ejerce “ella” sobre “él”, un acto que, a juicio del crítico cubano, es exclusivamente masculino. A lo largo del relato se suceden escenas de penetraciones anales (violentas y sutiles) entre ambos personajes:

Ella se corta las uñas de la mano derecha, o izquierda, no recuerdo, y le introduce los dedos en el ano, así, de pie, a sangre fría. (24)  
 Aquello fue el súmmum. Él acostado, con la espalda y la planta de los pies sobre la cama, las rodillas flexionadas. *Todavía cierro los ojos* y alcanzo a verlo allí, *con sus ojos también cerrados*, ¿para no mirarme?, tendido a lo posible, quizá a lo imposible. *No, era para sentirla*. Si al menos tuviera esa certeza se aminorara un tanto la sensación de minusvalía que la corroe ahora. Con su propia saliva ella se mojó los dos dedos. Primero fue uno; al poco rato, el otro. (26, el énfasis es mío)

La lectura de ambos pasajes me lleva a discrepar con Bejel cuando afirma que estas descripciones no sólo apuntan a una relación homosexual (masculina) sino

que también sirven para determinar la identidad genérica de la protagonista como masculina. De ser cierto esto, se estaría limitando el abanico de prácticas sexuales aceptables en una pareja heterosexual, al tiempo que se estaría imponiendo el tipo de actos que deben caracterizar las relaciones homosexuales.

Si para coincidir con Bejel, se aceptara que la descripción del encuentro sexual es típicamente “homosexual”, también, habría que tomarse en consideración que el personaje de “él” se identifica con el grado 6 de la escala de Kinsey (“exclusivamente homosexual”). Al inicio de la relación, “él” trae consigo un equipaje de experiencias sexuales que de alguna u otra forma inciden en su acercamiento a la sexualidad y en cómo recibe y procura los placeres sexuales. Lo mismo podría afirmarse del personaje de “ella”, sin embargo, el relato no describe sus relaciones anteriores.

Al contrario de lo que Bejel argumenta, considero que López Acosta persigue subvertir diversos esquemas normativos, no sólo aquellos relacionados con las identidades genéricas y los roles sexuales, sino también los asociados a las prácticas sexuales. Se establece, entonces, una dinámica problemática donde lo socialmente ininteligible adquiere sentido, un sentido que se sustenta, justamente, en el placer sexual. No es fortuito que a lo largo del relato se repita la imagen de la ceguera como vehículo privilegiado del placer:

*Nos embriagamos para borrar pactos y metas, para no padecer los horrores de nuestras tangencias. [...] [Él] No tuvo ojos: ni entonces ni luego; nunca: ¿para no mirarme? Ella también se fue quedando ciega,*



inoculada de la oscuridad, un virus. *Siempre de noche* [...]. (27, el énfasis es mío)

La ceguera recrea un espacio utópico donde el placer sexual está supeditado exclusivamente a las respuestas producidas por ciertos estímulos sensoriales, alcanzando a distanciarse de lo que se preconice como placentero: lo que para “ella” sería la relación heterosexual y para “él”, la relación homosexual. En varias ocasiones, ambos se cuestionan la naturaleza de su relación. Sin embargo, este interrogante nunca llegará a ser respondido: “¿*Fue una parodia?*, pregunta, pero ella no puede responderle: *se ha quedado muda*; [...] Inútil ante un hombre que necesita más de lo que puedo brindar” (26-27, el énfasis es mío).

La ceguera y el silencio actúan como estrategias evasivas que les permiten a estos dos personajes traspasar el espacio “benigno” de la sexualidad. De acuerdo con Gayle Rubin este espacio es determinado por el orden sexual imperante que distingue las prácticas sexuales tolerables de las recriminables:

Most systems of sexual judgment –religious, psychological, feminist, or socialist– attempt to determine on which side of the line a particular act falls. Only sex acts on the good side of the line are accorded moral complexity.

[...] It is difficult to develop a pluralistic sexual ethics without a concept of benign sexual variation. Variation is a fundamental property of all life, from the simplest biological organisms to the most complex human social formations. Yet sexuality is supposed to conform to a single standard. One of the most tenacious ideas about sex is that there is one best way to do it, and that everyone should do it that way. (14-15)

Los protagonistas del relato (“ella” y “él”) intentan ser disidentes de esta conducta sexual normativa, mientras que “el bailarín” se vale de ella para juzgar y reprimir aquello que considera inaceptable.<sup>20</sup> A pesar de ello, el caos se impone al orden, la ceguera a la visión, lo arbitrario a lo lógico, el desacato a la conciencia y el deseo a la razón. Al recrear un ambiente de anonimato, donde apenas a tientas los cuerpos se reconocen, los amantes armonizan el desconcierto. Pese a todo, pronto esta ilusión se desvanecerá. A lo largo del relato, se repite —como un eco— una sentencia que marcará el fin de los encuentros sexuales entre “él” y “ella”:

Apareció el bailarín. Hasta aquí había procurado mantenerlo al margen, extirparlo para preservar al menos la ilusión de que mi historia no era tan trivial y común como otras. *Pero la cotidianidad irrumpe con una fuerza avasalladora [...].* (19, el énfasis es mío)<sup>21</sup>

La cotidianidad anunciará el fin de la “historia” y se hará patente al inicio de la convivencia de ambos, junto a la aparición de terceras figuras (“el bailarín” y los padres de “él”): “Todo empezó a ir mal desde que apareció el colchón y estuvo sobre el piso. [...] Los padres, apenas se enteraron de que tenía novia, enseguida le regalaron dinero para costear el alquiler” (29). Como en otros textos de López Acosta, la “desproblematización” de las sexualidades alternativas sólo es posible al interior de una dinámica intimista alejada de cualquier factor exógeno. En consecuencia, la utopía de la supremacía del

placer sobre las convenciones no sale airosa ante los embates de la cotidianidad. La “parodia” (25-26) llega a su fin.

La empresa desestabilizadora y provocadora encuentra eco en “Maneras de obrar en 1830”, igualmente publicado en *Cuentos fríos* (1998). La compleja estructura narrativa de este cuento relata la historia de un joven escritor, Pedro de Jesús, que sostiene una comunicación epistolar con una admiradora de su cuento “La carta”. Esta le escribe para solicitar su opinión acerca de unos textos autobiográficos en los que narra sus aventuras sexuales con hombres y mujeres.

El cuento que envía la admiradora, al igual que “La carta”, se estructura como una alegoría al *bildungsroman*, donde el aprendizaje se sustenta en la exploración de los deseos sexuales de Claudia, la narradora. A diferencia del cuento anterior, Claudia no se cuestiona acerca de su identidad sexual. Claudia es, en cambio, una *voyeuse* de las aventuras sexuales de sus compañeros de una beca (residencia estudiantil) mal insonorizada: una pareja de lesbianas (Rebeca y Alicia), una pareja heterosexual (“un negro y una mulata” [49]), un homosexual (Tato y sus amantes ocasionales), además de un clan de lesbianas (“Las Vikingas”). Rodeada de estos personajes, Claudia manifiesta el poco interés que puede generar una vida como la suya: “Vivo testificando la vida de los vecinos para compararla después con la mía. Es un vicio, y resulta lacerante. Me propongo no ser patética al hablar de esto, y soy: de principio a fin. Cómo no serlo” (49).

Claudia decide viajar a Camagüey para visitar a su familia y ver a su amiga de la adolescencia, Laura. Esta relación –que inicialmente parece afianzarse en la rivalidad– hará que Claudia se sienta obligada a alterar la narración de los eventos “reales” de su vida. En cada encuentro, Laura le cuenta anécdotas (ficticias) de su muy ajetreada vida sexual. Ambas establecen un juego en el que la perdedora debe contar sus últimas aventuras sexuales. En cada episodio, Claudia acepta gozosamente su derrota:

Antes también la engañaba, el propósito era no escuchar los detalles de su vida íntima con los novios; no toleraba sus descripciones prolijas, casi pornográficas; me producían celos enormes, impotencia. Era virgen, el desconocimiento me hacía sentir inexperta e incapacitada [...].

Ahora no. Es muy placentero agobiarla con historias sexuales inauditas cuya protagonista soy yo. Finjo pudor mientras narro para que no se percate del artificio. [...] Exagero mis lances eróticos y a partir de éstos invento otros; demuestro que puedo enseñarla, avasallarla.

Esta vez le describiré el acto sexual entre Rebeca y Alicia, como si yo fuera Alicia. [...] Incluiré los gritos y los gemidos otorgándoles un carácter secundario (terrible aceptar que vivo de eso, lo secundario). (51)

El desafío de las revelaciones íntimas lleva a la narradora a apropiarse de la historia sexual de Rebeca y Alicia, transformándolas en un acto creador. Las “enseñanzas” de Claudia revelan las inseguridades y contradicciones de Laura. También, para sorpresa de Claudia, Laura propone un acercamiento, traspasar los escauceos adolescentes y las dinámicas confesionales:

Nunca estuve clara de si realmente yo quería eso o si lo anhelaba tanto que el miedo al rechazo hizo desaparecer el deseo. ¿Por qué Laura había decidido aquello? Fui torpe, ni un instante logré desprenderme del fluir de mi pensamiento. Ella me besaba, me tocaba, ¿yo qué hacía? Nada, la miraba afanarse, interrogando con los dedos y los ojos, cuál era la forma, Claudia, yo sabía más del sexo entre mujeres, le dijera, por favor. (53-54)

Este incidente desata las dudas del amante de Claudia, Jorge Ángel,<sup>22</sup> quien comienza a propagar en la beca el rumor de su lesbianismo. A pesar del renovado interés del clan por su ya bastante pública sexualidad, Claudia había rechazado la posibilidad de acercarse al grupo. Sólo lo acepta después de su relación sexual con Laura.

El encuentro con Nancy y otras vikingas (Rocky y La Bombón)<sup>23</sup> lleva a Claudia a cuestionarse acerca de su identidad sexual, tópico favorito de conversación de las otras tres chicas. Nancy es descrita como una: “vikinga connotada con quien había sostenido una relación bastante convulsa algún tiempo atrás” (57). Rocky y La Bombón, por otra parte, son caracterizadas a partir de estereotipos asociados al lesbianismo –la lesbiana de rasgos “hipermasculinos” o “hiperfemeninos”, una dicotomía emparentada con la estética “butch”/“femme” de sociedades como la estadounidense:

Le pusieron Rocky por las zancadas torpes, el rictus agresivo de la boca, los gestos huraños, la voz oscura. Sugiere el desamparo de un animalillo, La Bombón al revés: delicada, cadenciosa en el andar, con muslos y brazos salidos de un molde, pero de una vulgaridad repelente. (62)

Ante todo esto, Claudia “pierde la conciencia de lo que es” (58). En ningún momento Claudia se afirma taxativamente como lesbiana. Especula, sí, acerca de la posibilidad de ser la imagen de ese sujeto erótico que protagoniza las fantasías que le relata a Laura: “Quizás sea cierto que la única realidad es el histrionismo ilimitado, y las máscaras no oculten nada sino, por el contrario, constituyan la sola forma de revelar algo, sean la suprema evidencia” (58).

La máscara de Claudia es la impostura que más segura la hace sentir: su pansexualismo desatado y el desinterés que demuestra ante sus amantes (más allá de su capacidad de prodigar placer). Su máximo disfrute es provocar desconcierto en el otro, hacerse indescifrable, camaleónica. Claudia intenta compartir este goce con Rocky y La Bombón, incitándolas a desconcertar a los curiosos espectadores (los otros residentes de la beca). Así, Claudia las invita a intercambiar posturas, roles, actitudes y, en definitiva, sus propias máscaras:

¿Soy la que pide, por favor, Bombón, abraza a tu Rocky, sé papi solariego, ñáñigo ortodoxo; y tú, Rocky, por favor, déjate abrazar, estilízate, mueve las pestañas, taconeas? ¿Soy la que les pide, por favor, intercambiarse las posturas una y otra vez, volverlos locos, a los eternos mirones, que no sepan nunca cuál es la hembra y cuál, el macho? (59)

Además del placer provocador, cabría preguntarse si hay un propósito didáctico en todo esto: demostrar que aquello que se espera del comportamiento sexual de un individuo no es siempre (ni todo) lo que se manifiesta. No obstante, ni Ricky ni Bombón están dispuestas a utilizar el código del adversario (los roles

del macho y la hembra) y, en última instancia, rechazan la actitud lúdica con la que Claudia intenta agobiar a los fisgones.

Conviene acotar que ninguna de ellas (Nancy, La Bombón y Rocky) se cuestiona acerca de cómo pueden ser percibidas (en tanto que lesbianas) por los demás. En efecto, la adopción de rígidos roles sexuales y genéricos por parte de La Bombón y Rocky sitúa a estos personajes en una zona de “normalización” de la sexualidad.<sup>24</sup> Aunque brevemente, Claudía sí se incomoda ante la reacción que pueda provocar en sus interlocutoras su sexualidad (ininteligible, inaprensible y perturbadora), un rasgo que la excluye doblemente tanto de la comunidad lésbica (“Las Vikingas”) como de la heterosexual (la sexualidad dominante en la residencia). Claudia considera, entonces, que, al haberse sumado a la fiesta cotidiana de sus vecinas lesbianas, puede ser el centro de atención de los curiosos: “Me ruboriza el protagonismo – sólo un instante– y continuó con la perorata” (61).

El interés de Claudia por desconcertar y confundir a los demás se concentra en sus interlocutoras. “Las Vikingas” procuraran, sin éxito, indagar más acerca de la vida amorosa de Claudia, ese personaje antipático y manipulador, esa “tuerca por cuenta propia” (58), sin afiliaciones grupales: “Laura y yo no nos hemos acostado nunca. Miento, desinformo. No aseguro estar enamorada, sólo que ella me gusta. [...] Quiero ser caótica, confundirlas” (65). La confusión se mantendrá hasta el final del cuento de la admiradora, una estrategia que le permitirá a Pedro de Jesús desengranar el sistema de

implicaciones (aquellas que llevan a determinar la sexualidad de un sujeto) y, en última instancia, eludir la construcción sólida y compacta de identidades socialmente aceptables.<sup>25</sup>

Este mismo acto de resistencia se materializará en la evasión de caracterizaciones –coherentes y estables– de las identidades de género. La admiradora anónima y el escritor firman sus cartas con varios nombres de personajes de *Le Rouge et le Noir* (Stendhal, 1830), tales como Madame (de) Rênal, Matilde (Mathilde) La Mole, Julien Sorel e, incluso, el propio Stendhal.<sup>26</sup> Al final del relato, se produce el encuentro entre ambos: el autor de “La carta” y su admiradora (a la vez, autora del cuento que posteriormente se titularía “Maneras de obrar en 1830”). Para sorpresa del primero, no se trata de una mujer –como lo había manifestado a lo largo de la correspondencia– sino de un bailarín: “un mulato bellissimo de ojos negros y nariz afilada” (65).

El bailarín (escritor en ciernes) había utilizado como excusa su cuento sobre Claudia para propiciar un acercamiento al autor de “La carta”. Motivado por la atracción física, el bailarín lo había espiado durante un largo período, averiguando cada detalle sobre su vida íntima hasta llegar a intuir que “detrás de esa mano que escribía algo así [“La Carta”], vibraba un hombre pasional, loco, un amante extraordinario” (70).

Por otra parte, el personaje del bailarín no aclara los motivos que le llevaron a personificar una identidad femenina. Sin embargo, al haber intuido un paralelo entre la sexualidad del autor de “La carta” y del narrador de esta,



cabría suponer que el juego de intercambio de géneros fue un ardid del bailarín para solapar sus intenciones seductoras. El relato finaliza con una relación sexual entre ambos (el autor de “La carta” y el bailarín), un hecho que apunta a una dinámica circular que tiene como antecedente la relación de los dos personajes del cuento “La carta”: el bailarín y “él”.

En ambos textos de Pedro de Jesús, las referencias a “lo cubano” restan subordinadas a las urgencias de lo íntimo y lo particular. Por tanto, la necesidad de legitimar esta redistribución de la geografía erótica quedará por cuenta de figuras ajenas al texto nacional: intertextualidad (personajes stendhalianos) y la autorreferencialidad literaria (los propios personajes de otros cuentos de este autor).<sup>27</sup> La exclusión de referentes nacionales en los textos de López Acosta le permite, a fin de cuentas, alterar a su antojo el orden oficial que debe regir las manifestaciones públicas de las identidades sexuales y genéricas.

### **“Locus solus o el retrato de Dorian Gay” de Jorge Ángel Pérez**

Jorge Ángel Pérez nace en Villa Clara en 1963. Su trayectoria literaria incluye la colección de cuentos *Lapsus calami* (1996), las novelas *Paseante cándido* (2001)<sup>28</sup> y *Fumando espero* (2003), además de textos poéticos y cuentos aparecidos en diversas antologías. Tal es el caso de “Locus solus o el retrato de Dorian Gay” (1999). En este cuento, el protagonista homosexual

narra la historia de su idilio con un amante muy especial: “De no ser por mi amante yo sería un maricón cualquiera” (173).

El amante en cuestión es un “gran poeta” y un hombre de política, tareas que lo hacen inaccesible. Dorian Gay describe una relación que se sostiene en una devoción absoluta por este hombre, una dinámica amorosa que se erige como una alegoría a la tradicional sumisión femenina ante un hombre poderoso, heroico y, especialmente, viril. Como se había comentado en el capítulo anterior, el misterioso amante es el prócer cubano José Martí, imagen por excelencia de la hombría insular.

Dorian Gay se describe en franca oposición al personaje de Roberto Uría, Leslie Caron (“¿Por quién llora Leslie Caron?”, 1988). De acuerdo con Dorian Gay, Caron es partidaria de un moralismo que se opone al culto “falofilico” del cual es partidario el protagonista de “Locus solus”:

¡Ay, los baños públicos! Eso sí me gustaba. Yo no soy como esa loca a la que llaman Leslie Caron, la muy mística asegura no tener ni un solo baño en su currículo. Yo y mi amiga Maritza Abreu sobrecumplimos la norma de horas baño. [...] Ya dentro, situado estratégicamente, y con la vista en una sola dirección, comenzaba a disfrutar de aquella hilera de penes excitados, que intentaban escaparse de las manos de su dueño o de las del vecino de urinario para venir a las mías, [...] porque para penes se hicieron estas manos, y nunca es suficiente el tiempo que se les dedique. (175-176)

Dorian Gay se sabe poseedor de una relación “privilegiada”, donde fluyen abiertamente el sexo, la poesía y la justicia (178). Una característica que, según

el protagonista, exalta la virilidad de su amante es su condición de hombre casado. Las detalladas descripciones de este personaje se transforman en un preámbulo amoroso de un encuentro sexual que de tanto postergarse exalta el deseo. Si por una parte, Dorian Gay se rinde sumiso ante los encantos del “fundador de la nación”, por la otra, Dorian emprende la iniciativa en los acercamientos sexuales: “Mi amante inmóvil todo lo permite. Él está quieto, muy quieto” (179-180).

La pasividad del personaje del “fundador de la patria” amalgama varios esfuerzos transgresores. El primero de ellos consiste en conciliar la figura de “lo cubano” por antonomasia (Martí) con una identidad homosexual desproblematizada (Dorian Gay). Recordemos que la identidad nacional había sido economizada en textos como los de José Félix León, Pedro de Jesús López y Yoss, entre otros trabajos característicos de la literatura cubana de temática homoerótica de este período. No obstante, la empresa de Jorge Ángel Pérez encuentra un atajo para evadir el violento enfrentamiento entre ambas representaciones identitarias. Ya no se trata de una pugna que desemboca en el triunfo de un sujeto (nacional) en detrimento de la existencia de otro (homosexual), a través de medidas fatalistas como el escape, la reclusión, la culpa o el suicidio. En “Locus solus” ambas subjetividades parecen entablar un diálogo.

Sin embargo, una segunda lectura permite observar que se trata de un monólogo, donde el personaje de Martí es apenas evocado, desprovisto de

nombre, de palabra y acción. El personaje del amante misterioso es descrito a través de claras alusiones asociadas a la iconografía y obra martianas, aunque conservando siempre el anonimato. Martí es, entonces, una figura espectral cuyo principal valor es el de ser objeto (accesible) de deseo. Al no nombrarlo, Dorian Gay alcanza a controlar y a acceder a la superioridad del “fundador de la nación”, personaje ambiguo que no resiste ni propicia las iniciativas de su amante, Dorian Gay:

Su amante está quieto, igual que siempre, controlando sus impulsos. Cualquier cosa menos el pecado nefando. Él no entiende por qué. ¿Cuál es la razón, el motivo? ¿No lo complacía *Cálamus* y la camaradería entre los hombres? (180, el énfasis es mío)

El protagonista denuncia, pues, la impasible actitud del prócer ante la relación homosexual, incompatible con su afección por Walt Whitman y su celebración por la comunión de un grupo de hombres a favor de la construcción de la patria. Si bien ambas referencias pretenden inscribir en el personaje de Martí conductas homosexuales, conviene recordar la posición sostenida por el prócer cubano en torno al contenido homoerótico de la obra poética de Whitman. Al respecto, en un punzante artículo acerca de las construcciones sexuales finiseculares (XIX) en América Latina, Sylvia Molloy sostiene:

Martí, writing on Whitman, denounces “those imbeciles who, in the love of a friend for a friend, celebrated in ‘Calamus’ with the most ardent images of which the human language is capable, believe they find, like dirty-minded schoolboy, the vile desire of Vergil for Cebes, of Horace for Gyges and

Lyciscus.” He then hastens to correct (as, one should not forget, did Whitman himself) such intimations: the Whitman *he* proposes, “trembles, contracts, swells, disseminates, goes mad with pride and satisfied virility.” Martí’s defensive bonding with Whitman, achieved in the name of hypervirility, brings with it the necessary devaluation of the feminine. (“Too Wilde for Comfort” 45)

A pesar del cuestionamiento planteado por Dorian Gay, la figura hipermasculinizada del amante misterioso culmina imperturbable en un retrato que manifiesta el carácter ficticio del encuentro amoroso, sólo posible en la imaginación de Dorian Gay: “Con sus ojos perdidos en la distancia, y en el tiempo, está metido en su marco, inmóvil, sin fijarse en mí. Pero no importa: mañana será otro día” (180). Se anula, así, la continuidad de la ilusión de diálogo entre el sujeto homosexual y el nacional en el relato. Sin embargo, este final abierto alcanza a evadir el dilema impuesto a los personajes homosexuales en producciones culturales anteriores, decidir entre el deber patrio y el placer carnal: “la isla o la vida”. Pienso en textos como *La vida manda*, *Amistad funesta*, *El Ángel de Sodoma*, “¿Por quién llora Leslie Caron?”, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* o, entre otros, *Máscaras*. De esta forma el gesto transgresor sugerido en “Locus solus” se materializa en el personaje homosexual, pues es Dorian Gay quien permanece activo en un espacio “real” (la isla y la vida), a diferencia de su amante, que resta confinado al espacio utópico e inaccesible de un retrato: la imagen de un Martí hipermasculino que persiste como un fantasma, sí, pero extremadamente poderoso.

La producción y difusión de estos textos en Cuba responde a dos grandes necesidades. Por parte de los creadores, se intenta interrumpir el silencio en el fueron sumidas las temáticas “problemáticas”. En cuanto a las instancias oficiales, se persigue acabar con el enorme peso de varias décadas de homofobia institucional. La exposición, a través de prácticas culturales, de identidades y prácticas homoeróticas ayudaría a proyectar una imagen renovada, abierta y “tolerante” ante este tipo de sexualidades alternativas. Todo esto abre el espacio a numerosos interrogantes. Si por una parte Cuba es uno de los mayores productores de textos narrativos de temática homosexual de América Latina, cabría preguntarse cuáles son los paralelos entre ficción y realidad. Si bien el “sistema” se resiste a legitimar estos asuntos con respuestas honestas (en estos casos la evasión es el método más infalible), los textos literarios que a partir de los últimos años comienzan a abordar estos tópicos tampoco dan cuenta de la situación y necesidades de los travestis, transgéneros y homosexuales en la Cuba de nuestros días.

Es necesario regresar al rasgo, a mi juicio, más característico de los textos de los “novísimos”: la disociación de los referentes nacionales de los sujetos homoeróticos. Al privilegiarse los ámbitos íntimos sobre los sociales, se evade –sin muchos tropiezos– el acercamiento a temas sociales de vigencia indiscutible, como la ausencia de estos sujetos en el discurso nacional. Bastaría pensar en las diferentes consecuencias de la homofobia oficial, como por ejemplo: la inexistencia de sujetos abiertamente homosexuales en las instancias

decisivas del país o la prohibición tanto de organizaciones defensoras de los derechos de las minorías sexuales como de lugares de encuentro para estas comunidades.

Sin embargo, varios de los textos de los “novísimos” plantean nuevas formas de concebir las identidades masculinas, dando lugar, también, a la representación de sensibilidades masculinas alternativas (emotividad y fragilidad) a través de las cuales los hombres pueden ser descritos tanto como sujetos sexuales como amorosos. Estos gestos podrían ser vistos como un cuestionamiento de la supremacía del hombre heterosexual (el “hombre nuevo”) y, sin duda, el surgimiento de nuevas construcciones identitarias.

### Notas

<sup>1</sup> Esta última obra le valió a Gutiérrez el premio “Alfonso García-Ramos” de novela, convocado por el Cabildo de Tenerife y la editorial Anagrama.

<sup>2</sup> Al momento de escribir este texto, *Trilogía sucia de La Habana* había alcanzado su octava edición en España, mientras que *El Rey de La Habana*, la sexta. Ambos títulos han sido traducidos a varios idiomas en respuesta a la demanda de diversas casas editoriales europeas; de hecho, en 2001, *Trilogía sucia de La Habana*, apareció en el mercado anglosajón (*Dirty Havana Trilogy*) y en el francés (*Trilogie sale de La Havane*); *El Rey de La Habana*, por su parte, cuenta con una traducción portuguesa de 2001 (*O rei de Havana*). Más recientemente, se publicó la traducción inglesa de *Animal Tropical* (*Tropical Animal*), bajo el sello británico Faber (2003).

<sup>3</sup> El DRAE define el cubanismo “jinetera” como: “Prostituta que busca sus clientes entre extranjeros”.

<sup>4</sup> Al respecto, Gutiérrez afirmaría que Bukowski es “un autor que no se distribuye en Cuba y a quien no conocía hasta hace dos años [en una visita a España]” (Padilla, “El escritor”).

<sup>5</sup> Bejel aclara aquí, al igual que en *Gay Cuban Nation*, que la nación cubana, también, se construye en oposición en torno a otros cuerpos *queer*:

“A modern Cuban homophobic discourse emerged based on ideological precepts which saw the ‘homosexual’ as a body that endangered the body of the nation.

[...] It is my contention that the Cuban of that time [the 1880s] was also defined in opposition to the ‘homosexual body’ (and other ‘queer bodies’), which at that moment in history had been constituted as one of the main abjections of Cuban society, that which national discourse repudiated most” (157-158).

<sup>6</sup> En lo que a esto respecta, conviene remitirse al trabajo de Pat Caplan, *The Cultural Construction of Sexuality*, donde expone la recepción social de identidades genéricas “problemáticas”: “[In the west] male gays and lesbians do not change their gender, although, [...] the lack of ‘fit’ between their sex, gender, and sexuality is one reason why they are regarded with suspicion by society at large; in anthropological terms, they constitute an anomaly” (20).

<sup>7</sup> En el caso del travestismo de Sandra, más que una transgresión del género biológico, se trata de la adopción de un derroche de estereotipos heterosexuales, donde el rol sexual de la mujer debe responder a criterios de



fragilidad, delicadeza y subordinación, que, en su esencia, sólo funcionan con el fin único de legitimar la dominación del rol masculino.

<sup>8</sup> Al respecto apunta Bejel: “[...] When the hegemonic subject calls someone *afeminado* (effeminate), *maricón* (faggot), or *loca* (very effeminate faggot), it is expressing its fear of losing “proper” gender as it regulates sexuality by policing gender and shaming gender infractions” (*Gay Cuban Nation* 196). En el caso específico de Sandra, Magda la insulta utilizando “cacho de maricón” en un esfuerzo por denunciar su transgresión genérica, intentando así desvanecer la “ilusión” de su imagen de mujer, al recordarle que su sexo biológico es el masculino. Así, la expresión “cacho de maricón” resultaría más agresiva para Sandra que “loca de carroza”, la nomenclatura que la propia Sandra usa para describirse.

<sup>9</sup> El personaje de Sandra revela las contradicciones de la figura del “macho” cubano, cuya principal “virtud” es la de ser portador de una heterosexualidad que se presenta como estable e imperturbable:

- ¡Yo soy hombre, cojones! [...]
- Ay, sí, todos somos hombres..., por desgracia..., qué aburrido.
- Por desgracia ni tarro. A mí me gusta ser hombre.
- Ah, no te hagas, no te hagas, que aquí el que no canta La Bayamesa la tararea. (62-3)

<sup>10</sup> En diversas manifestaciones culturales es posible apreciar cómo las bases de las formaciones identitarias nacionales (“lo cubano”) se asientan en la exaltación de una sexualidad irrefrenable (pulsiones sexuales) que justifica las (inter)acciones de los miembros de esta comunidad, tanto en el *insilio* como en el exilio. La música popular es un claro ejemplo de este tipo de afiliación y reciclaje identitarios: “¿Qué culpa tengo yo de estas caderas? / ¿Qué culpa tengo yo de este sabor? / ¿Qué culpa tengo yo de que mi sangre suba? / ¿Qué culpa tengo yo, de haber nacido en Cuba?” (“¿Qué culpa tengo yo?” por Albita Rodríguez); “Las hormonas tienen la culpa de to' / Son el más salvaje castigo de Dios / Las hormonas tienen la culpa de to' / Yo no hago esas cosas, ése no soy yo” (“Trilogía del hombre frustrado” por Willie Chirino).

<sup>11</sup> También llevan su firma los libros de cuentos *Según pasan los años* y *La puerta de Alcalá y otras cacerías*; la novela *Fiebre de caballos*; los ensayos *Con la espada y la pluma: comentarios al Inca Gracilazo* y *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*; además de sus trabajos de periodismo de investigación: *Los rostros de la salsa* y *El viaje más largo*.

<sup>12</sup> En varios pasajes del texto se insinuará el inminente “contagio homosexual” de Conde como consecuencia de su relación con Marqués: “Dame la mano, Conde, no seas maricón” (158); “Pues cógete el caso para ti solo, y de paso quédate con el maricón. Y que te aproveche” (159). Incluso el propio Mario Conde se interroga acerca de su problemática amistad con Marqués: “¿Y sería verdad que él, Mario Conde, estaría haciéndose amigo de Alberto Marqués, tan mariconazo y teatral?” (178).

<sup>13</sup> El Recio y el Otro Muchacho son dos cubanos homosexuales que acompañan a Alberto Marqués en su demabular por el París del 69, durante el último viaje de este último. Juntos “descubren” a “aquellos travestis adelantados de París” (48).

<sup>14</sup> En Cuba, se denomina “filin” (del inglés “feeling”) a un género musical híbrido originado en la década de los cincuenta, descendiente del bolero cubano y con influencias del jazz estadounidense. Este género propone, además de novedosos manejos de la armonía, una interpretación vocal cargada de histrionismo, como han sido los casos de Bola de Nieve, Olga Guillot, La Lupe y, entre otros, Elena Burke. Para una revisión más detallada del filin, puede consultarse el texto de Félix Contreras, *Porque tienen filin* (1989).

<sup>15</sup> En las citas del texto de León, se conservarán las bastardillas utilizadas para indicar la referencia al *Diario de Katherine Mansfield*.

<sup>16</sup> Hago referencia al célebre poema de Lord Alfred Douglas (el “Bosie” de Oscar Wilde), “Two loves” (1894), que de tan citado se ha convertido en un grito de guerra en ciertas comunidades homosexuales: “I am the love that dare not speak its name” (56).

<sup>17</sup> En otro episodio del relato, Leyda denuncia la dudosa masculinidad (agresividad) de Leonardo, al no haberla forzado físicamente para que ambos permanecieran juntos e impedir el incipiente idilio de Leyda con su amante catalán: “¡Por lo menos pudiste habérmelo prohibido, coño, ser hombre, entrarme a galletas, no sé!” (140).

<sup>18</sup> Hablando acerca de sus relaciones sexuales con Luis Carlos, Leonardo afirma: “Tuvieron que pasar dos meses más antes de que animara a penetrarlo a él, y nunca dejé que me lo hiciera. Hasta en eso el machismo, que distingue el bujarrón del maricón: uno coge por el culo, el otro lo da, uno es hombre el otro es cherna” (136).

<sup>19</sup> En su *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette define el desplazamiento de la voz narrativa como “transvocalización”

(*transvocalisation*): “réécriture de première en troisième ou réciproquement” (74).

<sup>20</sup> Ante los reproches del personaje de “el bailarín”, “ella” exalta lo volitivo en detrimento de lo normativo, de esta manera afirma: “Ya no importa. Fui feliz, y creo que él también. Es lo que vale” (28).

<sup>21</sup> Esta afirmación aparecerá posteriormente en otros pasajes (25, 30 y 32). Es de hacer notar que esta referencia no aparece en la carta (alegoría de “lo irreal”) sino en el diálogo que sostienen “el bailarín” y “ella” (“lo real”).

<sup>22</sup> El personaje de Jorge Ángel juega un papel secundario (utilitario) en la vida de Claudia: “[...] Resultaba un hombre extraordinario en la cama. Era lo único que exigía de él” (54).

<sup>23</sup> Aunque lesbianas, tanto Rocky como La Bombón solventan sus penurias económicas con la prostitución de clientela masculina: “Prefieren a los hombres. [...] Una mujer siempre engaña más fácil a un hombre que a otra mujer (Yo discrepo, no lo digo)” (62).

<sup>24</sup> En lo que a esto concierne, Julia Creet plantea lo siguiente: “The parodies of gender in gay cultures (drag, butch/femme) perform the ‘natural’ whereas heterosexuality naturalizes what is performance” (“Anxieties of Identity” 184).

<sup>25</sup> Como agudamente lo apunta Bejel, a propósito de este cuento: “The queer voice finds itself, not in order to be defined as gay, lesbian, or homosexual, but precisely as the voice that resists being classified and trapped into rigid or ‘frigid’ definitions” (*Gay Cuban Nation* 186).

<sup>26</sup> Emilio Bejel, por su parte, asocia el stendhalismo explícito de “Maneras de obrar” a cierto tipo de canonicidad “que permite que se nombre el objeto del deseo, el cual sólo puede materializarse por medio del discurso del otro” (“Cuentos fríos”).

<sup>27</sup> Al respecto, Patricia Waugh comenta: “[...] for metafictional writers the most fundamental assumption is that composing a novel is basically no different from composing or constructing one’s reality. Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention” (24). La autorreferencialidad literaria es un rasgo que nos ofrece la posibilidad de asociar los textos de los “novísimos”, particularmente los de Pedro de Jesús López, a manifestaciones literarias posmodernas, al tiempo que nos permite identificar los afanes de búsqueda identitaria expuestos en la narración con esa

imagen más íntima e individual que –con respecto a esta temática– caracteriza a la generación del posboom latinoamericano.

<sup>28</sup> También de temática homosexual, *Paseante Cándido* apareció publicada en México con el título *Cándido Habanero* (Colibrí, 2001). Esta novela le valió el premio local UNEAC (2002) y el premio italiano Grinzane Cavour (2002).

## **Capítulo V**

### **Identidades lésbicas en la narrativa cubana contemporánea**

## **Capítulo V**

### **Identidades lésbicas en la narrativa cubana contemporánea**

En los últimos años, la creciente producción literaria de escritoras cubanas arrastró múltiples y novedosas formas de representación de las subjetividades femeninas, muy particularmente, las relacionadas al lesbianismo; tales serían los casos de: Marilyn Bobes, Mercedes Santos Moray, Ena Lucía Portela, Karla Suárez, Anna Lidia Vega Serova, Mariela Varona, Damaris Calderón, Ana Luz García Calzada y, entre otras, Rebeca Murga Vicens. Se trata de un número importante de autoras de temáticas lésbicas, si se toma en cuenta la escasa y, a veces, inexistente producción de este tipo de textos en otros países de la región.<sup>1</sup> En Cuba, varias de estas escritoras han abordado la sexualidad femenina desde variadísimas perspectivas, dando lugar a tópicos tradicionalmente relegados y censurados en anteriores textos del período revolucionario.

La prostitución, el incesto, la zoofilia, la bisexualidad y el lesbianismo son sólo algunos de los temas que han sido representados –con mayor o menor explicitud– en los trabajos más recientes de estas escritoras. Vale destacar que, a menudo, la crítica local excluye de sus reseñas las referencias a este tipo de subjetividades sexuales. Varias décadas de recato y “compromiso” con los lineamientos de la “cultura revolucionaria” parecían obstáculos demasiado pesados para propiciar el surgimiento de otras formas de representación. Sin

embargo, la persistencia de la autorreferencialidad nacional –característica del canon literario de la Revolución– ha ido atenuándose hasta rozar los bordes de la inexistencia. En su lugar, comienzan a instalarse identidades flotantes que no se adhieren a los lineamientos de “lo cubano” ni a la imagen dominante del cuerpo femenino nacional. Con esto último, me refiero a una imagen sintetizada en la mulata de formas turgentes de andar cadencioso y en la evocación de los cuidados maternos de un tipo de cubana a la que se refiere Antonio Benítez Rojo:

[...] Dos negras viejas pasaron “de cierta manera” bajo mi balcón. Me es imposible describir esa “cierta manera”. Sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su chachareo. (*La isla que se repite* xiii)

Estas representaciones tradicionales de las sensibilidades y cuerpos femeninos han sido silenciadas en la más reciente producción literaria de las “novísimas”. Hay muchas formas de callar, un silencio abrupto e inesperado puede causar tanto desconcierto como un grito visceral. La aparición de temáticas homoeróticas, a ratos escandalosas y siempre provocadoras, merece tanta atención como los actos de desaparición e ilusionismo que borran de un manotazo los “cubatemas”, los referentes inequívocos de *lo cubano*. Me refiero a esa identidad nacional hegemónica que a lo largo del período revolucionario se ha alimentado de una figura monumental y heroica como ha sido “el hombre

nuevo”, pero que también ha perseguido aniquilar, como un organismo fagocitario, otras construcciones identitarias marginales.

Del mismo modo, la condena social de subjetividades lésbicas es relegada en beneficio de argumentos que tienden a desarrollarse en contextos mucho más íntimos. Al respecto, Nora Araújo afirma que la última generación de narradoras crea personajes lésbicos en sus márgenes internos para afirmarse y poder así permear lo externo para deconstruirlo (“The Sea” 237), una forma de aislarse en lo particular e íntimo para refutar la isla nacional homogenizadora.

Para ilustrar estas tendencias en la nueva narrativa cubana, propongo como antesala una lectura analítica de *El monte de Venus* de Mercedes Santos Moray. Este texto permitirá trazar una transición hacia los trabajos narrativos de las “novísimas”, partiendo, entonces, de las anteriores representaciones de sujetos lésbicos como elementos subalternos y codependientes de identidades hegemónicas, especialmente, masculinas y heterosexuales. Posteriormente, planteo una lectura de cuatro cuentos de dos jóvenes escritoras cubanas: Ena Lucía Portela y Anna Lidia Vega Serova. Como se verá, en estos últimos trabajos es posible apreciar un distanciamiento del antiguo régimen heterocrático donde las prácticas lésbicas eran auto-reprimidas y/o condenadas socialmente.



En los textos de estas “novísimas”, el lesbianismo comienza a “desproblematizarse”, en tanto que sexualidad disidente (“lacra social” y “pecado nefando”), para dar espacio a nuevas preocupaciones, esta vez, relacionadas con la cotidianidad y las relaciones interpersonales. No obstante, si bien los textos antes mencionados se caracterizan por la representación de prácticas y relaciones lésbicas, la construcción de identidades lesbianas es un camino tortuoso, plagado de actos de desaparición. Como se verá en algunos de estos textos, la identidad lesbiana se elude y, en otros casos, se desvanece por (auto)negación, para quedar reducida a una expresión más del deseo sexual. En su estudio sobre las representaciones lésbicas en el arte moderno, Terry Castle destaca la imposibilidad, negación e invisibilidad de las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres:

Given the threat that sexual love between women inevitably poses to the workings of patriarchal arrangement, it has often been felt necessary to deny the carnal *bravada* of lesbian existence. The hoary misogynist challenge, “But what do lesbians do?” insinuates as much: *This cannot be. There is not place for this.* (*The Apparitional Lesbian* 30)

La identidad lésbica es relegada a la invisibilidad y, en el mejor de los casos, ha sido sugerida pero no materializada. La existencia de un vínculo exclusivo entre mujeres –afianzado en la noción de “lesbian continuum” propuesta por Adrienne Rich– se enfrenta con la dificultad de construir una sólida afiliación identitaria lésbica. Conviene recordar que las conductas e identidades lésbicas han sido moldeadas y definidas a partir de un sistema que presume e impone la

práctica heterosexual femenina como la norma y el fin último del proceso de maduración sexual de las mujeres. Al respecto, Rich señala pertinentemente:

As the term *lesbian* has been held to limiting, clinical associations in its patriarchal definition, female friendship and comradeship have been set apart from the erotic, thus limiting the erotic itself. But as we deepen and broaden the range of what we define a lesbian existence, as we delineate a lesbian continuum, we begin to discover the erotic in females terms: as that which is unconfined to any single part of the body or solely to the body itself [...]. (240)

En los textos estudiados, a semejanza de lo propuesto por Rich, la solidaridad de género es economizada o, en caso de ser representada, será un elemento decorativo de las relaciones lésbicas, vínculos que se apoyan mayoritariamente en las prácticas sexuales y/o en los sentimientos amorosos. Como se verá en estas producciones literarias, la identidad lésbica lucha con varios obstáculos, siendo, quizá, el más elocuente la dificultad y resistencia de nombrarse.

### **El monte de Venus de Mercedes Santos Moray**

De las autoras aquí mencionadas, es, sin duda, Mercedes Santos Moray (La Habana, 1944) quien ostenta una trayectoria más extensa en el campo de la creación literaria. Ha sido ganadora de varios reconocimientos, como el Premio Nacional de Periodismo “José Antonio Fernández de Castro”, el “Mirta Aguirre” de crítica y, entre tantos otros, el premio “La rosa blanca”. Ensayista,

profesora universitaria, narradora, poeta, crítica literaria y cinematográfica, Santos Moray cuenta en su haber casi treinta publicaciones en varios géneros. De sus trabajos, me concentraré en *El monte de Venus*, publicado en 2001, bajo el sello cubano Extramuros.

Esta novela corta narra, en primera persona, la relación lésbica entre dos jóvenes estudiantes de la Universidad de La Habana, durante la década de los sesenta, período signado por la intolerancia y un desmedido afán de “corrección” moral, patriótica y revolucionaria. Desde el punto de vista estilístico, la novela se caracteriza por una narración lírica, cargada de frases cortas y digresiones, además de un cultismo enciclopédico que bien podemos asociar con ciertos rasgos característicos de la narrativa postmoderna.

El texto está dividido en dos partes: “Tu voz es una lágrima herida por el sol” y “Tu ausencia es una dolorosa presencia.” En la primera de estas partes, la narradora relata el surgimiento de la atracción física a través de un juego de seducciones constantemente asediado por el temor a ser “descubiertas”:

Esa mujer me abrume con sus ironías. Es cínica. Busca mis debilidades. Soy hermética. Nunca me ha gustado hablar de lo nuestro con nadie. Pero sin inquisidores no habría historia y se perderían toneladas de heroísmo. A nadie debería importarle la vida ajena [...]. Quieren adivinar qué sentimos. Conocer el lenguaje de los cuerpos. Ser testigos del acoplamiento. (64)

Anteriormente se ha hecho referencia a la *reclusión* como mecanismo de articulación de las subjetividades lésbicas en las producciones culturales

cubanas de la última década. A semejanza de “Alguien tiene que llorar” de Bobes (1995), en *El monte de Venus* la reclusión caracteriza la relación homoerótica femenina. Así, este vínculo se sostiene en un intimismo que funciona como una coraza que protege a ambos personajes del asedio y censura de su entorno social:

En el bosque donde tú y yo vivimos no hay lugar  
para hadas ni duendes y mucho menos para brujas.  
Me gusta el silencio de la intimidad. Vivir,  
solitariamente nuestros fugaces momentos de amor.  
[...] En tu cuerpo no encuentro incertidumbre.  
*Nuestro secreto es milagroso.* (64-65, el énfasis es  
mío)

El secreto es el manto que protege y hace posible esta relación lésbica. También será este secreto el motivo de la ruptura. Como ya se ha mencionado en este estudio, desde la perspectiva foucaultiana, en esta noción de secreto subyace la necesidad de materializar el acto confesional. Inscrito en la anterior tendencia del amor homosexual de desenlace fatalista, el texto de Santos Moray enfatiza el carácter abismal de un deseo lésbico bajo la constante amenaza del otro, del ser “reconocidas” y condenadas. Los miedos de la narradora comienzan a manifestarse en el mismo entorno familiar, con la persona más cercana a ella, su madre:

Mi madre me contempla desde hace varias  
horas. Me observa detenidamente. Intuye que no soy  
la misma aunque siga siendo su hija.

Quiere saber qué sucede a su niña, a la mujer  
que brota de esa adolescente. Quiere descubrir el  
secreto que tú y yo guardamos ante el mundo. Ni  
siquiera ella puede conocerlo. Tenemos que cuidar

nuestros sentimientos. Vivimos en peligro como en las fauces de tigres y leones. (27)

Más segura que el anonimato, la ruptura se presenta como la única alternativa para escapar de la condena pública. El desenlace desafortunado podría justificarse como un proceso doloroso que se inserta en la secuencia de experiencias vitales que desencadenan la evolución hacia la vida adulta de las protagonistas. Hay varios indicios en el texto que podrían sugerir la caracterización del deseo lésbico como una situación pasajera, el tránsito por un período inmaduro y rebelde de ambas. No obstante, también es el despertar hacia una sexualidad más libre y desprejuiciada y el abandono (forzado) de un egoísmo de tintes infantiles a favor de una relación de pareja (adulta):

Todo mi cuerpo palpita gracias a ti. Nada puedo negarte. No hay dobleces ni egoísmos ante una súplica tuya. [...] No me gusta mi desnudez. Detesto compartir mis pensamientos. Siempre he sido avara de mi yo. (25)

A pesar de esta incipiente exploración, el deseo sexual de ambas no conduce a una reflexión acerca de la sexualidad femenina ni, mucho menos, a la construcción de una identidad lésbica que incorpore otras aristas además del homoerotismo, lo que en su momento Adrienne Rich denominó “lesbian continuum” (239). A lo largo de la novela, se privilegia la referencia a una “relación amorosa entre mujeres” en detrimento de la noción de “relación lésbica”, donde la primera ensalza la idea de intrascendencia y la segunda parece sugerir la persistencia de la atracción y práctica lésbicas.

Si bien la protagonista y su amante se resisten a afiliarse y construir identidades lésbicas, el mismo gesto amoroso se muestra como un acto subversivo. Así, si por una parte el ejercicio de la (homo/hetero)sexualidad femenina se encuentra delineado por un orden social que ensalza la masculinidad como el componente dominante de la pareja heterosexual (la única socialmente aceptada), por la otra, constituye una denuncia y una transgresión a la dominación masculina y su régimen sexual androcéntrico:

Hay zonas del cuerpo humano que no se tocan ni se mencionan. El sexo es pecado, me decían desde la niñez. Un beso puede ser peligroso. Debes llegar virgen a la boda. Sólo ser madre explica tanto sacrificio. Casarse no es placer. [...] Mas el deseo crece sin pudor. [...]

Pero nos siembran dudas. Nos inhiben. Cortan nuestros instintos. Nos someten a normas ultrajantes. Somos siervas, no hembras. Si viviéramos en la Edad Media nos someterían al cinturón de castidad. (*El monte de Venus* 40)

La narradora denuncia, igualmente, la genitalidad como fuente privilegiada de un erotismo construido a la medida del hombre y cuya única finalidad es su exclusivo goce: “El hombre puede saciar su apetito. Gozar de sí. Nosotras no. Para una mujer el placer sexual no existe. Somos el silencio en la cópula. Un cuerpo sin espíritu. Nos hacen frías” (41).

A pesar de su condena del papel dominante del hombre en la relación sexual, la narradora exalta los encuentros con su primer amor y amante, Fernando. Así, la narradora le describe detalladamente a su compañera estos

encuentros heterosexuales, un episodio que será el punto de ignición para los primeros escarceos entre ambos personajes femeninos:

Fernando era el hombre que me hizo mujer... su mujer... Yo lo amaba... Él me pertenecía... Yo era suya.

[...] Nos machihembramos. Él no existe sin mí ni yo puedo vivir sin su cuerpo. También toma mi ano. El sexo es una revelación. Vivo el placer en todos sus idiomas. El orgasmo se repite... Encuentro las respuestas que nadie me quiso dar... Fernando juega con su lengua en mi pelvis... Mis manos toman sus genitales... Es el éxtasis... Has saltado de tu litera. [...] Voy a pronunciar tu nombre y tus labios se encuentran con los míos, por primera vez. (44-46)

El incipiente acercamiento de estas dos mujeres y todo aquello que pudo haber ocurrido después del primer beso queda en suspenso y es interrumpido por una digresión de la narradora. La descripción de estos eventos –y otros con diferentes amantes– sugiere una legitimación de la heterosexualidad en detrimento de la alusión a la práctica homoerótica.

El espectro de lo problemático, lo ilícito y lo pecaminoso va construyendo un círculo que a lo largo del relato se estrecha cada vez más alrededor de las amantes. Miedo y placer se suceden repetidamente. Dentro de la maraña de temores que se apoderan de la narradora resaltan dos: el miedo a perder a su amante y a ser “descubiertas”. El primero de estos recelos apunta a los sentimientos ambivalentes que provoca su pareja: (des)interés e (in)satisfacción.

El suicidio de una compañera de estudios lesbiana sólo podrá agravar la percepción de una relación que se manifiesta como un constante desafío a la dinámica social (lo público) y amatoria (lo privado). Otra cercanía con el texto de Bobes es introducida con el suicidio de la estudiante. Este evento funciona como el detonante de una cadena de reflexiones en torno a la homosexualidad, entendida como una carga penosa que no logra hacerse acreedora de la aprobación social.

Si bien la muerte absuelve las culpas de la infractora (Gabriela), será menester encontrar nuevos culpables. De esta empresa emerge una serie de especulaciones acerca de los posibles causantes del suicidio y de silencios tan cómplices como hipócritas:

Ahora me arrastras a la funeraria, [...] a meterme en el juego de la hipocresía donde la muerta era una verdadera santa a la que, ambos bandos hubieran mandado sin papeles a vacacionar en los últimos círculos del Infierno.

[...] Nadie entiende el 'accidente', eufemística nominación del suicidio que solemos admitir para sentirnos en paz con nosotros mismos. (56-57)

Y a Gabriela la asesinamos todos, los que la hirieron, los que se burlaban de ella y los que nos llamamos... como tú y como yo... todos participamos del aquelarre... las expulsiones, las depuraciones, los llamados problemas morales... el cartelito de homosexual colgado como una infamia... los marginados, los marginales. (117)

El lesbianismo y el suicidio presentan a Gabriela como doblemente víctima de ambos silencios (tabúes). La muerte de Gabriela es el reflejo –deformado y arrastrado a sus últimas consecuencias– de la relación amorosa de las dos



protagonistas. De ahí surgirá una percepción de la disidencia sexual (perversión) representada por relaciones lésbicas que, en cualquier caso, se opondrán al seguimiento de la norma (adhesión). Conviene recordar que la joven suicida sostenía un romance con una profesora universitaria. Este personaje alcanza a escaparse de su condición transgresora al asumir actitudes asociadas a la heteronormativa dominante.

Como en representaciones convencionales de la conducta homoerótica (como *El ángel de Sodoma* de Hernández Catá, “Alguien tiene que llorar” de Bobes, “El cazador” de Padura y *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez), la vía de escape para evitar la condena y, en este caso, el suicidio es la anulación de la identidad lésbica. Sin embargo, esta anulación no implica necesariamente la inexistencia de la conducta lésbica (*ser sin parecer*).<sup>2</sup> La narradora condena, así, la aparente frialdad con la que la profesora enfrenta la muerte de su amante:

¿No tiene remordimientos? Tú piensas que sería esperar demasiado... Es feliz en su matrimonio. Tiene un buen esposo... hijos... y también el deseo de sentirse amada por sus alumnos... por sus alumnas... Porque ella sabía cuánto la amaba y se complacía con ese amor. ¿Platónico? Después comenzaron los rumores... los chismes... y el miedo a perder su posición social. Se aterroró. No podía saltar las reglas del juego. (58)

La presunta ambigüedad de la profesora al intentar transgredir los códigos morales (sin por ello desconocerlos y afiliarse a ellos) es el preludio de un acto similar que emprenderá la protagonista. La narradora redescubre —en

brazos de Enrique— el goce de someterse a una dinámica afectiva de dominación/sumisión, a pesar de que dice profesar un amor incondicional por su compañera y de denunciar la supremacía masculina en las relaciones de pareja:

A su lado me siento una niña sin dejar de ser mujer. Vuelven los códigos de mi educación. El hombre nace para proteger, la mujer para gustar de esa protección. Ambos se complementan. La mujer no puede existir sin el hombre y el hombre no puede vivir sin la mujer. ¿Será posible?

En *El monte de Venus* los personajes lésbicos (las dos protagonistas y la profesora) se resisten a abandonar el régimen sexual dominante. Para ello acuden a varias estrategias de anulación del proceso de construcción de la identidad lésbica.

La primera de estas maniobras consiste en la incorporación de modelos heterosexuales caracterizados a partir de la opresión, agresión y la violencia. Tal es el caso de los encuentros que simultáneamente sostiene la narradora con Enrique y Carlos, este último se impondrá físicamente sobre el personaje femenino:

El otro también pretende hacerme suya. [...] Me enamora a espaldas de Enrique. [...] Me repugna. [...] Carlos me toma a la fuerza. Me penetra contra mi voluntad. No niego que me produzca placer. Es un extraño sacrificio que hago a la mentira. No sé si soy violada o si le perturbo demasiado... Es sólo un hombre que desea y yo soy una mujer, dos animales que se acoplan sin amor. (60)

La narradora legitima este acto violento y lo justifica a través de una pulsión sexual que le reserva exclusivamente el rol de receptora/receptáculo. La posición subalterna de la pareja le permite reinsertarse en la matriz de normas sociales imperantes, después de haberlas transgredido. Las aventuras heterosexuales de las protagonistas acarrearán el fin de su relación lésbica, un vínculo que para la protagonista resultará mucho más significativo, desde el punto de vista emocional, que sus anteriores y posteriores relaciones con hombres. Así pues, con miras a evadir el castigo ejemplar, una opta por la muerte (Gabriela), mientras que las otras (ambas protagonistas) se inclinan contradictoriamente por otra forma de castigo, la ruptura, pues para ellas el lesbianismo implica la muerte social.

En la segunda mitad de la novela (“Tu ausencia es una dolorosa presencia”), se retoma, entonces, el tema de la exclusión social como argumento principal del relato. Aquí, el monólogo interior del primer segmento deja espacio a un contrapunteo entre la narradora y los fragmentos del diario íntimo de su antigua amante, quien años más tarde le hace llegar el testimonio de su pasión. Ambas sostienen una especie de *mea culpa*, donde pretenden explorar las faltas de ambas y su incidencia en el fin del vínculo amoroso. En *El monte de Venus*, la imposibilidad de acceder al reconocimiento y aceptación pública de la relación lésbica se justifica a través de algunos rasgos característicos de la sociedad cubana. Así, a través de la referencia a personajes situados en zonas de relativo poder (la decana) demandan la adhesión a ciertas

convenciones sociales con el fin de pasar desapercibido/a. Un fragmento del diario íntimo da cuenta de este fenómeno:

Son las reglas del juego. No entiende que existimos bajo doble moral. Nos amamos, sí, pero somos amantes del mismo sexo. No estamos ni en Suecia ni en Dinamarca... Ya olvidó lo que le dijo la Decana: 'la verdad, pero no toda la verdad, ni siempre la verdad.'

[...] No quiero tu sangre ni la mía en boca de las auras. Me niego a destruir mi vida. Es mejor terminar. (99)

En suma, en el texto de Santos Moray la construcción identitaria de los personajes principales se define a través de la imposibilidad de consumir el deseo homoerótico y su argumento se sustenta, justamente, en las contradicciones sociales que condenan tales relaciones.

Una vez más nos encontramos ante una “problematización” del sujeto amoroso disidente, como había sido el caso en las referencias presentes en las producciones culturales anteriores al período que propongo estudiar. Textos como *El monte de Venus* y “Alguien tiene que llorar” (Bobes) se presentan como puentes transicionales hacia una representación más desprejuiciada y libre de subjetividades lésbicas, labor que ha sido emprendida, a partir de los noventa, por una camada de escritoras vinculadas a la generación de las “novísimas”.

**“Sombrío despertar del avestruz” y “Una extraña entre las piedras” de Ena Lucía Portela**

Ena Lucía Portela (La Habana, 1972) es una de las autoras más fecundas y laureadas de la generación de las “novísimas”. Portela es también una de las escritoras que con más insistencia e innovación ha abordado el tema lésbico en la literatura cubana contemporánea. *El pájaro: pincel y tinta china* (1999), su primera novela publicada, fue ganadora del “Premio de narrativa UNEAC” en 1997. Posteriormente aparecen sus libros de relatos *Una extraña entre las piedras* (1999) y *El viejo, el asesino y yo* (2000). En el mismo año, es reconocida con el “Premio Juan Rulfo de cuento” de Radio Francia Internacional. Le suceden las novelas *La sombra del caminante* (2001) y *Cien botellas en una pared* (2002), ganadora del “Premio Jaén” 2002, traducida al francés y publicada bajo el sello Seuil (2003). Se suman a esta lista otros cuentos publicados en antologías y revistas literarias, como es el caso de “Dos almas perdidas nadando en una pecera” (1990), “La urna y el nombre (Un cuento jovial)” (1996) y “Sombrío despertar del avestruz” (1997).

En “Sombrío despertar del avestruz”, Ena Lucía Portela asume la temática lésbica desde una perspectiva que intenta eliminar las referencias al contexto cubano y a la cubanía, sean estas toponímicas, históricas, políticas, en definitiva, culturales. En este texto, Portela escudriña en los recovecos de la memoria de la narradora el encuentro entre esta y Laura (una joven atractiva e ingenua). Aquí los agentes exógenos que interceptan, dificultan y relegan la

práctica homoerótica son economizados para dar lugar a la exposición de los conflictos individuales y de la pareja lesbiana.

La narradora se describe en términos dominantes y de una marcada solidez, provocando en Laura el desarrollo de una admiración que se paseará de la amistad al deseo sexual, hasta concluir en la ruptura de un encuentro sustentado en la imagen de la maestra/aprendiz, en referencia a la relación poder/deseo. Al inicio del relato, la narradora expone los sentimientos antagónicos que le provoca Laura. Por una parte, juzga implacablemente su candidez, por la otra, no puede resistirse a sus encantos:

Meter las dos manos y los ojos en esa cabecita de una sola neurona [...]. Meter las dos manos y los ojos y la boca en ese cuerpo tan bonito (como puedes ver, no se considera superior ni pasa por alto tus excelentes cualidades). (113)

Al encontrarse por primera vez ambos personajes, Laura sostiene un romance con un amigo de la narradora. Laura aprovecha la ocasión para manifestar su admiración por la autora de un relato “durísimo” y por interrogarla acerca de la “veracidad” de la historia. La referencia intertextual apunta al primer relato lésbico de Portela, “Dos almas perdidas nadando en una pecera” (1990).<sup>3</sup> La lectura de “Sombrío despertar” podría sugerir una especie de enmienda del muy fatídico desenlace (suicidio) que marcara la relación lésbica en “Dos almas perdidas”.

La admiración de Laura por la narradora –mencionada recurrentemente en el relato– será el puente hacia una amistad, el surgimiento del deseo lésbico

y el debate interno de ambos personajes por materializarlo. Para Laura esta relación se vislumbra como un atractivo paliativo al tedio que caracterizaba la relación amorosa con su novio de turno: “Sola y harta del muchacho, ‘los hombres son unos estúpidos’, le dijo, aunque ella no le había preguntado por su amigo” (115). Los encuentros entre ambas se suceden, azarosa y deliberadamente, estableciendo un recorrido por diferentes lugares de reunión de intelectuales, bohemios y lesbianas. Precisamente la “Casa del Té”<sup>4</sup> es un escenario que propicia la inscripción de ciertos estereotipos lésbicos que permitirán la identificación de Laura como un personaje ajeno a este colectivo:

[...] Laura había iniciado su búsqueda por el lugar más equivocado del planeta, o sea, la Casa del Té, donde solían reunirse ciertos personajes extrovertidos para hablar idioteces desde la apertura hasta el cierre. Una gordita casi cuadrada llorando en una mesa. Laura [...] echa un poco de humo [...]. ¿Qué esperabas, eh? Después le da lástima con “las brujas” porque la gente las mira mal, les dicen “cada cosa” y otras razones indefinibles. Las marginadas. De cualquier forma, *las brujas no mostraban demasiada predilección por Laura y las muchachas como Laura, donde no hay nada seguro.* (116, el énfasis es mío)

“Las brujas” (lesbianas “de verdad”) excluyen a Laura de su abanico de posibilidades amatorias al percibirla como “bisexual” o “curiosa” (algo “nada seguro”). La única referencia a personajes abiertamente lesbianos se produce desde la marginalidad. Si bien “las brujas” son despreciadas por otros clientes del lugar por su condición subalterna, también ellas harán lo propio para lograr situarse en nuevas zonas de poder (al interior de su “cofradía”) donde ellas

encarnen el rol dominante y figuras de “dudosa” sexualidad, como Laura, se sitúen en el espacio inferior del binomio.

Aunque breve, la referencia a este “otro tipo de lesbianas” es relevante en la comprensión de las conductas y prácticas homoeróticas de las dos protagonistas, puesto que persigue definir las por oposición (distanciamiento de la “cofradía de lesbianas”). Si “las brujas” no requieren de tantos regodeos para acceder al objeto de deseo, no será el caso de Laura y la narradora. Para ellas el hecho de manifestar el deseo por la otra es un acto colmado de pretextos:

Sobrevino aquella diminuta tragedia de Laura con sus padres (pretexto para seguir adelante) por no se sabe bien cuál incompreensión, “déjame dormir en tu casa, esta noche nada más, si no me suicido”, etc.

[...] ¡Hay que ver la cantidad de mentiras que nos dijimos! Fui a la cocina a preparar jugo de naranja y le propuse que se quitara la ropa para sentir menos el calor (ventilador roto). Cuando regresé con el jugo me desvestí yo también. Lo agradable de nuestras mentiras es que ambas presentimos lo poco efectivo del engaño.

[...] La vista fija en sus senos puntiagudos. (Un estilete el delicioso disimulo de ella para mirarme a mí). (118)

Tan sinuoso como el trayecto hasta el acto sexual es el intento de Laura por (re)conocer la identidad lesbiana de la narradora-protagonista. Laura, neófito en estos asuntos y de interés confeso por las “rarezas” ajenas (114), requiere asociar a su amante con estereotipos sexuales conocidos y reconocibles. No obstante, la narradora se esfuerza por exponer las diferencias y evade continuamente la encrucijada. Al inicio del relato advierte que: “No



hace falta hablar de las preferencias sexuales (si no se está frente al psicoanalista)” (113). Y ante la insistencia de Laura reitera su desinterés por el tema:

Si lo prefieres, Laura, puedes dejar para más tarde el afán por conocer de mí la máscara de porcelana, por qué no voy a la Casa del Té, si es verdad que fui “compromiso” (¡Mira las palabrejas que se pescan en la cofradía de las brujas!) de una cantante famosa provista de hijos y marido y luego de una antropóloga sueca, si la cicatriz del hombro es el recuerdo de una aventura demasiado turbulenta. ¿No te interesa saber por qué las supersticiones con las arañas? [...] ¿O cualquier otra cosa que merezca ser descrita, eh? (119)

La narradora se muestra dispuesta a develar zonas íntimas de su personalidad y, sin embargo, se reserva el derecho a enunciar su identidad y orientación sexual. Convendría recordar la importancia de la enunciación en el proceso de construcción de la identidad lésbica. Al respecto Julia Creet expone:

Homosexual, gay, lesbian “identities,” formulated as identities rather than strictly as behavior, have been predicated on a speech act: “coming out.” [...] The story of coming out is itself a narrative of development –a kind of voyage usually– and the repetitive act of coming out (or “being out”) is performative, that is, it (re)creates and maintains identity, not just discloses it. (182)

Pronto se advierte la insistencia de Laura por categorizar la práctica sexual femenina: “Pero Laura tenía miedo. En sus incursiones de invasora y en su juego por conocer si yo era o no era eso mismo que nunca mencionaba delante de mí creía haber llegado demasiado lejos” (120). Por otra parte, la

narradora se resiste a afirmar su orientación sexual desde un sistema de afiliaciones concebido en oposición a la heterosexualidad. Esta resistencia de la narradora redunda en la “problematización” persistente de las conductas e identidades lésbicas que tiene como antecedente tanto el relato de Portela, “Dos almas perdidas”, como la anterior tradición literaria de temática homoerótica. Así como el episodio de la Casa del Té, la narradora se esfuerza por presentarse como un ser excepcional y superior; de esta forma, manifiesta con menos titubeos su intención de desestabilizar y cuestionar las alusiones a la heterosexualidad y la masculinidad:

Yo puedo leer los mismos libros con una muchacha y hablar de ellos sin predecir nada, sin saber nunca, durante la búsqueda, a donde [sic] se va a llegar [...]. Con una muchacha, dentro de ciertos límites, yo puedo hablar casi de cualquier cosa. En cambio, encontrar un hombre que no te malinterprete es una hazaña de titanes. Y yo no puedo besar ni acariciar a quien me malinterpreta, además de. (115-116)

La narradora acude a las alusiones al hombre heterosexual para denunciar el espacio privilegiado que ocupan las relaciones heterosexuales en una sociedad que las exalta: “Ese tipo que camina al lado tuyo *es asquerosamente normal*. *No le cuesta nada* llevarte de la mano en público, rodear tus hombros con gesto varonil para alabar tu inteligencia y tu cultura. Con su voz amelcochada” (114, el énfasis es mío).

La narradora se resiste, entonces, a ser “normal”, a pesar de reconocer que las relaciones lésbicas implican un mayor costo social. Esta actitud no

implica necesariamente la negación de la atracción que pueda sentir por el sexo opuesto. Pese a todo, Laura insiste en una afirmación menos turbia de las preferencias sexuales de su amante, como una estrategia para reconocer al otro (lesbianismo) y poder enfrentarse a *lo desconocido*. Su insistencia es proporcional a las tentativas de la narradora por alejarse de cualquier afiliación identitaria. “Sombrío despertar”, al igual que “La carta” de Pedro de Jesús López, propone escisiones en el abanico de identidades sexuales inteligibles: “‘Eres una farsante, tremenda hija de puta... ¡A mí sí me gustan los hombres!’ (*a mí también, un poquito* [acota la narradora]) [...] ‘No tengo por qué estar dependiendo de ti, *lesbiana de mierda*’” (121, el énfasis es mío). Afanosamente, la narradora trata de desconcertar tanto a Laura (enturbando su identidad sexual) como al lector. Esto último lo consigue inscribiendo digresiones de naturaleza metanarrativa y con artificios lúdicos que, como en el caso anterior, impiden –a ratos– diferenciar “la creación literaria” de la “vida real”. Igualmente complejo resulta esclarecer el orden de los eventos en el relato, pues es imposible saber si la disputa entre Laura y la narradora sucede antes o después del tan postergado encuentro sexual.

No obstante, la tensión sexual entre ambas se manifiesta muy explícitamente a lo largo del relato. Si el deseo de Laura se ve entorpecido por el miedo a lo desconocido y su inexperiencia, el de la narradora es interrumpido por la labor de “narrativizar” el curso de las acciones:

*Porque resulta demasiado cinismo y basta de  
ese pensar en literatura mientras Laura gime los*

pedazos de su aleación de sensaciones [...] y yo despierto al animalito color de rosa, quién sabe cuántas veces maltratado por la indiferencia de los normales [los hombres].

[...] Besarla por todas partes otra vez hasta que vuelva a abrirse y su primer orgasmo es un premio. “Nunca fue así” dijo luego y casi se pone a conceptuar, tonta y linda como de costumbre [...].

— ¿Quieres que te lo haga yo a ti?

No lo esperaba. No sé si lo esperaba.

— Si tú quieres... —con una cara de “sí, estoy loca porque así sea”.

Su iniciativa de amor (¿y por qué no?) me *deshojó de mí*, desenterrando mis nervios con la urgencia impostergable de estallar, dar gritos y quemarme dentro del inmenso charco de fuego frío. (122-123, el énfasis es mío)

A pesar del nebuloso acercamiento a la autoafirmación de la identidad lésbica, en “Sombrío despertar” Portela abre varias vías de exploración del deseo y el placer homoerótico, evadiendo airoosamente la condena pública y el fatalismo en los cuales se sumieron —en textos anteriores— este tipo de relaciones.

Posteriormente, en 1999, “Una extraña entre las piedras” aparece en la colección de cuentos del mismo nombre; Portela renuncia, entonces, al anterior gesto de “problematizar” las identidades y deseos sexuales presentes en “Sombrío despertar” y en “Dos almas perdidas nadando en una pecera”. En “Una extraña” narra las historias entrelazadas de dos romances lésbicos. Como en “Sombrío despertar”, también se aborda la escritura como acto creador y pretexto para explorar los senderos de la memoria. El texto propone un juego de transposiciones temporales donde se comparará a ambas amantes. En el

presente del relato, la protagonista-narradora, Djuna (especie de alter ego de la autora Djuna Barnes) cuenta el encuentro con Nepomorrosa y el surgimiento del romance entre ambas; todo esto sucede pocas semanas después de la muerte de Nepomorrosa.<sup>5</sup>

La protagonista llega a Nueva York tras ser invitada por una profesora universitaria, Sombra. Poco tiempo después de su llegada, ambas entablan una relación tan apasionada como turbulenta. A fin de cuentas, la muerte de Nepomorrosa servirá de pretexto para narrar aquella otra historia amorosa, signada por más desavenencias que cercanías:

Por aquellos días yo amaba y odiaba a Sombra, una gran señora pequeña [...]. Por su edad, bien hubiera podido ser mi abuela [...].

Fue una mujer cristalina, frágil, delicada al extremo de inspirar crueldades, y no por eso menos déspota y necesitada del poder que implica ser el centro de un grupo. (98)

A lo largo del texto, Sombra es descrita como una “feminista radical” (94), “extraordinariamente gay” (94) y defensora a ultranzas de “la Causa [gay]” (105), de mentalidad totalitaria y represiva (94 y 117), budista (98), ecologista, violenta (102), afecta a la opulencia (106), de “estampa bohemia” (117), masoquista a sus horas (116), celosa (120), en definitiva: “una rata financiera en apuros” (98).<sup>6</sup>

A pesar de la sensación de extrañeza que manifiesta Djuna en su deambular por Nueva York, las referencias a “lo cubano” son inexistentes. Su condición de inmigrante propicia, no obstante, la revisión de la relación con

Sombra, situándose desde la “otredad” y la exclusión. No en vano, la narradora –al describir a su antigua amante– acude a la inscripción de estereotipos asociados con una identidad lésbica monolítica. El desarraigo de Djuna se instala no sólo en el desencuentro con la cultura estadounidense, sino también con las tantas diferencias que paradójicamente la unían y separaban de Sombra, aquella mujer tan “integrada” al modo de vida neoyorquino y tan “comprometida” con la “Causa”. A pesar de sentirse como “una extraña entre las piedras”,<sup>7</sup> Djuna se resiste a identificarse con conductas que indiquen un proceso de “asimilación” a la sociedad estadounidense. Asimismo, el texto tampoco demuestra una añoranza particular por su Habana natal.<sup>8</sup> Pese a todo, esta resistencia no atenúa su sensación de extrañeza ni la soledad que le provocaba el hecho de no encontrar en Sombra una interlocutora atenta ante sus carencias:

Me hubiera gustado contarle todo eso a Sombra, decirle que me sentía extraña y pedirle ayuda, cualquier clase de ayuda. No era cómodo sentirse extraña, incapaz de pertenecer, sobre todo cuando la diferencia (todavía ignoro en qué radicaba la diferencia [...]) parecía transformarse en peligro, en amenaza. Pero sabía que ella me escucharía tanto como el presidente demócrata a los manifestantes variopintos. Me había acostumbrado a que ella no aceptara entrar en el espacio, no sé si bueno o malo, que yo le proponía. Era un espacio demasiado privado, demasiado ajeno a la causa y a sus slogans. De algún modo, quizás triste, conforme y hasta miserable, me gustaba gustarle así, desde afuera.  
(110)

Ante las reacciones que su estancia en Nueva York le produce a la protagonista, Sombra es una observadora imperturbable que acentúa las zonas de alteridad cultural donde se sitúa su amante. Por su parte, Djuna –al no poder seguir los lineamientos socioculturales del nuevo entorno– se encuentra relegada a la condición subalterna del “otro”.<sup>9</sup> La protagonista-narradora también se convierte en espectadora. En este caso se trata de observar un modo de vida metropolitano (el neoyorquino), político (el militatismo de Sombra) y sexual (los estereotipos estadounidense asociados al lesbianismo), sin demostrar el menor interés en adoptar tales parámetros de conducta.

Me gustaría detenerme en este último aspecto para destacar el (des)encuentro de la protagonista con ciertas manifestaciones identitarias asociadas a otros personajes lésbicos del relato. A su llegada a Nueva York, Djuna entra en contacto con un grupo de amigas de Sombra, el “Clan Campbell”. Al interior de esta especie de cofradía lésbica, Djuna (re)conoce ciertos estereotipos asociados a las subjetividades lésbicas (estadounidenses): el sensual o “femme” (Laïs); el “etéreo” o “tuerca por cuenta propia” –Pedro de Jesús *dixit*– (Nepomorrosa); el hipermasculino o “butch” (Nita “con su estampa y modales de Pancho Villa” [102]); el feminista (Sombra) y el deportivo u “ortodoxo” (la propia Djuna). Si bien la protagonista no se asocia a ningún rol en particular, Djuna es descrita a través de la mirada del otro, es decir, es percibida por el resto de las integrantes del grupo:

Si bien nunca me consideré lo que se dice linda,  
pues prefería llevar el pelo corto y vestirme en el

departamento de caballeros, “en tu caso, Djuna”, opinaban Nita y el Clan Campbell, “en tu caso no se dice *pretty*, no es adecuado, se dice *handsome*”. (103)

Ena Lucía Portela desmantela, aquí, el artificio narrativo a través del cual enturbiaba y “problematizaba” las identidades y prácticas sexuales para concentrarse en personajes que desde sus estereotipos privilegian el género y la condición femenina. En textos anteriores, Portela elabora sus personajes femeninos en oposición al imaginario masculino, pero siempre en relación con este. En el personaje de Djuna, mientras la identidad genérica es fija, el rol sexual es dinámico y transgresor, situación que se materializa en enunciados irónicos que le permiten establecer un diálogo con las construcciones identitarias dominantes (la hipermasculinidad heterosexual):

No recuerdo bien sus motivos [enuncia Djuna refiriéndose a los motivos que llevaron a Sombra a querer matarla], es probablemente que Laïs me hubiese deslumbrado por su fulminante parecido a Jessica Rabbit. Siempre fui sensible a los dibujos animados. [...] Y yo tenía que hacer, por otra parte, mi *papel de mujer*. Si todo el mundo se enteraba que yo había despreciado a semejante diosa por el cuento ese de la fidelidad, ¿qué iban a pensar de mí? Por lo menos iba a tener que mudarme de barrio. (102, el énfasis es mío)

Entre otras cosas, para Djuna ser mujer (más que lesbiana) consiste en no desaprovechar ninguna ocasión propicia para el goce sexual, desechando, pues, valores morales tradicionalmente asociados a la conducta sexual femenina en sociedades como la cubana.



Situada en zonas dominantes, Sombra le impone a Djuna, abierta y solapadamente, códigos normativos sobre la vivencia lésbica e inmigrante. Djuna, por su parte, se encargará de desarticular esta imposición cuestionando tales códigos de afiliación, más precisamente, los lineamientos de Sombra a propósito de la condición femenina. Djuna ataca, pues, la exaltación de la mujer sustentada exclusivamente en la diferencia de género:

[...] Tampoco veía nada especial en ser mujer. Sigo sin verlo. Ser mujer, como ser hombre, animal, vegetal, mineral o extraterrestre, es una fatalidad y no una elección. Se es mujer pese a todo y sin esfuerzo, sin responsabilidad.

[...] Las niñas jugaban a cambiar el mundo y a darse importancia. No era tan grave. Muchas personas necesitan refugiarse en un grupo cueste lo que cueste, porque en la soledad se parecen bastante a ese ser conocido por “absolutamente nadie”. (115-116)

Pese a su condena a las afiliaciones grupales, Djuna se convierte pronto en la nueva integrante del Clan Campbell y será su soporte emocional cuando trata de combatir —con mayor o menor éxito— su condición de inmigrante, de “desconocida” y de “extraña entre las piedras”.

La relación de Djuna y Sombra destaca, por otra parte, importantes conflictos basados en el poder y la dominación en la pareja lésbica. A lo largo del relato, la narradora menciona diversos episodios de violencia. En uno de ellos, Sombra apunta con un arma de fuego a Djuna, tras descubrir la aventura amorosa que sostuvieron esta última y Laïs. El incidente en cuestión es descrito sin más detalles que el efecto “terapéutico” que pudo causar en la narradora

(102). Si tomamos en cuenta que a menudo la narradora incorpora al relato opiniones (propias y de terceros) en torno a la condición femenina y las relaciones lésbicas, resulta cuando menos curioso que ninguno de los dos personajes se pronuncie acerca de esta dinámica de violencia física y psicológica. Sin embargo, es poco casual que –en el proceso de escudriñar los recuerdos de esta antigua relación– Djuna enlace el evento anterior con la reminiscencia del primer acto sexual entre ambas:

Y hubo algo más. Algo muy bonito, creo. La primera vez que Sombra y yo hicimos el amor, ella, haciendo honor a su nombre, dudó por un breve y vertiginoso instante cuando le hablé de la posibilidad de encender al menos una lucecita. A mí me encanta mirar y ser mirada. Sombra, a pesar de toda la parafernalia feminista en el sentido de que todas las mujeres eran bellas sólo por ser mujeres, [...] tuvo miedo de mi reacción ante los estragos que el tiempo había ocasionado en su cuerpo. (102-103)

Si Sombra anticipa una reacción negativa de Djuna ante el proceso de envejecimiento, a mi juicio, esta actitud también podría leerse como el reflejo del propio rechazo que Sombra experimenta al percibir su cuerpo. Se menciona en el relato que Sombra privilegia las relaciones intergeneracionales. Así, sus jóvenes amantes funcionan como un artefacto decorativo y un indicador de cierto estatus privilegiado en el marco de su entorno social:

Me exhibía –le encantaba arrastrarme a sus fiestas, a algún que otro *brunch* sólo para mujeres y que yo la besara en la boca delante de las otras–, me coleccionaba igual que a un perro de raza [...]. Yo, su trofeo, la demostración más irrefutable de su

prestigio en nuestra comunidad, sabía que no podía esperar mucho más de ella. (111)

Si, por una parte, el cuerpo (en)cubierto de Sombra no le impedía relacionarse con otras personas en diversas instancias sociales (con sus estudiantes, colegas, amigas, etc.), por la otra, sí era un obstáculo y fuente de temores en la esfera íntima: ante la inminencia del acto sexual y ya desprovista de vestiduras. Tampoco la edad de Sombra parece imponerle obstáculos al propiciar acercamientos con mujeres más jóvenes. Al contrario, el personaje de Sombra – caracterizado a partir de una inseguridad que se materializa en la obsesión por el ejercicio del control y el poder– se inclinará por relaciones donde se puedan acentuar las diferencias (culturales, sociales, económicas) que la sitúan en posiciones de relativo “privilegio”. En efecto, Djuna embarca plenamente en una dinámica relacional bastante cercana al intercambio de valores (sexo y compañía por dinero): “Si bien era cierto que de vez en cuando le abría tremendos huecos a mi amante en las tarjetas de crédito, [...] en el fondo yo no era tan cara como los otros juguetes de Sombra” (110).

La situación se revierte cuando Djuna conoce a Nepomorrosa, una chica de escasos recursos, estudiante y obrera en una fábrica de lentejuelas. Las pocas alusiones a la larga relación que sostuvieran Djuna y Nepomorrosa sugieren un vínculo entre iguales. Sin embargo, Djuna abandona el papel de “protegida” para convertirse en protectora y salvadora de su nueva amante:

[...] Sombra me advirtió, resentida y tal vez celosa, que no me hiciera ilusiones, que ella conocía muy

bien a Nepomorrosa y sabía que era *straight*. Y el pueblo *straight* en general es retrógrado –Sombra nunca pudo dejar de exagerar. Además, ella es prácticamente analfabeta, dijo, y vive con un tipo que es alcohólico y la maltrata, añadió. (121)

El inicio de la relación entre Djuna y Nepomorrosa servirá para desestabilizar la situación dominante del hombre heterosexual en las relaciones de pareja. Djuna se enfrenta a Billy (pareja y agresor de Nepomorrosa) desde una posición igualitaria, sin exponer claramente si su empresa respondía más a motivos relacionados con el amor o la revancha. La protagonista-narradora participa, entonces, en una especie de “guerra de los sexos” donde todo vale:

[...] me fabriqué una nueva historia de amor, y le declaré la guerra a Billy, el cavernícola. Tal fue mi modesta contribución a la Causa, mi etapa heroica. Dicen que gané porque fui más canalla que él, porque puse en práctica todos los recursos sádicos y demoledores que recomiendan cuando se trata de aniquilar al enemigo, de convertirle la vida en un pan viejo, de reducirlo a polvo y ceniza; porque apliqué todas las maliciosas triquiñuelas e inescrupulosos tripilingos que había aprendido al lado de Sombra. (122)

Quizás una de las más importantes propuestas de Portela en este texto sea, justamente, su resistencia a exaltar ciertas prácticas sexuales y relaciones amorosas en detrimento de otras, ya sea la lésbica sobre la heterosexual o viceversa. La narradora del texto concentra sus esfuerzos en la construcción o destrucción de una relación basándose exclusivamente en la voluntad individual y no necesariamente en el bien colectivo.

Djuna se revela ante la percepción fija y excluyente de la sexualidad lésbica que trata de imponerle Sombra, quien condenaba duramente todo vínculo con el “mundo” heterosexual por considerarlo como un atentado en contra de la “Causa”. Al respecto, afirma Alonso Estenoz:

La aceptación de la identidad homosexual no constituye en sí un dilema. Los conflictos se generan en otra zona: el cuestionamiento de una identidad que suele erigirse en oposición a otra. (“Tema homosexual”)

En “Una extraña entre las piedras”, Djuna se encarga de cuestionar ya no la identidad lésbica,<sup>10</sup> sino la “normalización” del deseo homoerótico: la adhesión a ciertos parámetros de conducta pública (social) e íntima (sexual), un gesto que sería la réplica opuesta que —a semejanza de la imagen proyectada por un espejo— pretende reproducir los roles sexuales y genéricos asociados a la pareja heterosexual.

Los más recientes trabajos de Portela inscriben una escisión en la representación del sujeto lésbico en relación con la anterior narrativa cubana, como por ejemplo: *Amistad funesta* (Martí), *La vida manda* (Rodríguez Acosta), *La gozadora del dolor* (Garbalosa) y, entre otros textos más recientes, *El monte de Venus* (Santos Moray) y “Alguien tiene que llorar” (Bobes). En “Una extraña entre las piedras”, Portela alcanza a distanciarse de la hasta entonces indisociable relación entre el sujeto nacional y el sujeto sexual. La ausencia de referencias “a lo cubano” disloca, así, los códigos hegemónicos de la metanarración nacional. Sin duda, el éxito editorial de Portela podría

hablarnos de la introducción paulatina –en las producciones literarias contemporáneas– de discursos identitarios lésbicos y la exposición de nuevas herramientas de desafío y cuestionamiento de la masculinidad y heterosexualidad dominantes.

### **“La estola” y “En familia” de Anna Lidia Vega Serova**

Anna Lidia Vega Serova (San Petersburgo, 1968) es una de las escritoras más prolíficas y versátiles de la literatura cubana de los últimos años. Después de haber pasado buena parte de su juventud en Rusia, Vega Serova regresa a Cuba y pronto concentra sus esfuerzos entre el arte plástico y la exploración de varios géneros literarios como la literatura infantil, la poesía, el cuento y la novela. Sus textos le han valido varios reconocimientos locales e internacionales, entre ellos: el premio David de la UNEAC (1997), el premio DADOR del Instituto Cubano del Libro (2000) y la primera mención del Concurso Iberoamericano de Cuentos Julio Cortázar (2002). Ha publicado los libros de cuentos *Bad Painting* (1998), *Catálogo de mascotas* (1998) y *Limpiando ventanas y espejos* (2001). En 2003 aparece en Cuba su novela *Noche de Ronda*, previamente publicada en Tenerife (Islas Canarias) en 2001. Sus cuentos, además, han aparecido en numerosas antologías cubanas y extranjeras.

Junto con Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega es una de las escritoras que con más ahínco ha explorado temas relacionados con el homoerotismo femenino en la literatura cubana de los últimos años. En el apartado “Especies exóticas”, perteneciente a su *Catálogo de mascotas*, Vega Serova incluye varios cuentos que incorporan subjetividades lésbicas más o menos explícitas, como lo son “La estola”, “En familia” y “Erre con erre”. En esta misma empresa se inscribe su novela *Noche de ronda*. A continuación planteo una lectura analítica de “La estola” y “En familia”, por ser estos los textos más incisivos en lo que respecta a la representación de las relaciones lésbicas. Como se verá, estas relaciones no se adhieren a la necesidad de legitimar las identidades lésbicas, sino que responden exclusivamente a la exploración del deseo y pulsiones sexuales del sujeto femenino.

En “La estola”, Elsa, un ama de casa, incluye en una de sus listas de tareas diarias la escritura de un cuento de amor para enviarlo a un concurso literario. A partir de esta idea, Elsa reflexiona no sólo acerca de la escritura, sino también acerca del amor y la cotidianidad, particularmente, la relación que sostiene con su esposo, J.M.

El cuento está dividido en siete partes, donde se van entrelazando las narraciones de Elsa (I, IV y VII), J.M. (III y VI) y la ascensorista –la tercera arista del triángulo amoroso– (II y V). Al inicio del relato, Elsa se encuentra con una nueva ascensorista en su edificio, quien reemplaza temporalmente a su madre en el puesto de trabajo: “Esta es una jovencita inexperta, pregunta

quinientas veces el piso y teje crochet” (65). Pronto Elsa percibe que el silencio que se extiende entre ambas va cargado de tensiones desconocidas. Mientras esto sucede, Elsa continúa considerando diversos argumentos para el cuento que desea escribir.

En la segunda narración comienza, entonces, a entretenerse “la ficción” y “la realidad”, cuando la joven ascensorista describe –a partir de su imaginación– su creciente atracción por una mujer que conoce en el ascensor, quien le recuerda a su antigua amante, Mónica. Al igual que en el relato anterior, no hay intercambio de palabras entre ambas. En su deambular por la fantasía, la narradora le impone un nombre, Sabrina Vidal, y un oficio, pintora, a la otra mujer:

¿Cómo se llamará? Puedo inventarle un nombre y una vida, puedo inventar toda una vida juntas [...].  
¿Un ama de casa? ¡Qué decepción! O a lo mejor es artista, algo así. ¿Pintora? Eso me gusta. (68-69)

Poco a poco le va construyendo una vida a medida, “sin un marido posesivo y celoso” (69), pero con un hijo, a quien está dispuesta amar como propio. Mientras espera que la mujer del décimo piso, protagonista de sus fantasías, vuelva a llamar el ascensor, la narradora de turno sigue elucubrando acerca de las infinitas posibilidades de su amor por la presunta pintora. Tales ratos de abstracción son interrumpidos en una sola ocasión por un hombre que impone su presencia (y su deseo) con miradas acuciosas:

De nuevo llaman del diez. ¿Será que la de ahorita no era ella? [...] No, es un hombre. ¿Qué miras? ¿Eres



un maniático? Es mejor ni hablar con esos sujetos.  
Buenos días, muy buenos. Excelentes. Radiantes.  
¿Qué miras, chico? Te mando p'al carajo con  
tremendo swín [sic]. (76)

El hombre obstaculiza doblemente los incipientes sentimientos de la ascensorista. Por una parte, obstruye el tan ansiado encuentro en el ascensor y, por la otra, el hombre en cuestión es J.M., el esposo de Elsa. Como en otros de sus textos, Vega Serova embarca al lector en una empresa lúdica marcada por la circularidad del relato y la (des)conexión de los eventos y sujetos de la narración. En “La estola” no hay un hilo conductor que vincule explícitamente a los personajes de un relato precedente (la ascensorista, la mujer, el niño y el hombre) con los personajes del posterior. Cabe acotar que este mecanismo abona el terreno a favor de la sorpresa, además de requerir la intervención activa del lector, a fin de atar los cabos sueltos en la narración.

El conjunto de los fragmentos del cuento plantea un enrevesado triángulo amoroso donde J.M. desea a la ascensorista y la ascensorista desea a Elsa. Por otra parte, el discurso polifónico permitirá al lector apreciar visiones antagónicas de la relación heterosexual que sostienen J.M. y Elsa. En los pasajes donde Elsa aparece como narradora, esta se describe como una abnegada ama de casa, dedicada plenamente al cuidado de su hijo y su esposo: “Creo que soy muy afortunada, tengo un matrimonio feliz” (74). Sin embargo, J.M., en su condición de narrador, expone su desencanto ante el rol matriarcal que Elsa ha asumido en la pareja:

Elsa me asfixia en esa obsesión suya con la fidelidad, las verdades y la seguridad doméstica. Parece una gallinita cloc-cloc-cloc cuidando de su gallito y su pollito Alejandrito [...].

Es Elsa, es Alejandro, es la casa, [...] y también una muchacha [la ascensorista] que no conozco ni conoceré y en el fondo ni siquiera deseo conocer. Penélope... Casi seguro que se llama Juanita o Yarisleydis, no le he preguntado ni el nombre. Pero tengo ganas de enamorarme de una muchacha con ojos violetas, así, sin compromisos, sin obligaciones, sin esclavitud, sin convivencia. Llegar un día y decirle: “te amo” y que pare de tejer y me sonría. (70-71)

En “La estola” se atacan, por una parte, ciertos valores tradicionalmente asociados a la pareja heterosexual y, por la otra, se denuncia el rol subalterno de la mujer en una sociedad que exalta la heterosexualidad obligatoria. La inconformidad de J.M., el amor no reciprocado de Elsa y, especialmente, el deseo homoerótico de la ascensorista son instrumentos desestabilizadores de la institución heterosexual.

Desde sus fantasías amorosas, la ascensorista plantea una relación entre iguales y, especialmente, marcada por el amor, un sentimiento que Elsa no logra reconocer en su matrimonio cuando incesantemente se pregunta: “¿Qué coño es el amor?” (67). Elsa percibe el incesante acto de tejer como un rasgo propio de mujeres que rechazan el placer: “Detesto a las tipas que tejen crochet, todas son unas anorgásmicas y resentidas” (65). Sin embargo, una lectura del relato podría sugerir esta percepción como el reflejo de la vida de Elsa, una imagen que se resiste a percibir en sí misma. En un artículo sobre la obra

narrativa de Vega Serova, Mabel Cuesta destaca el sistema de oposiciones a partir del cual se construyen ambos personajes femeninos:

El personaje determinado [la ascensorista], sin angustias configurado como homosexual, aparece relacionado con los atributos tradicionales asignados a la feminidad: silencio, belleza, laboriosidad (sin cesar teje). Mientras que su opuesta, la [sic] ama de casa, anodina y gris termina añorando su presencia sin que la lesbiana la haya intentado en ningún caso seducir, atacar, violentar. (“Anna Lidia Vega”)

La ascensorista, por su parte, explora –con el mismo afán infatigable de su crochet– las diversas maneras de propiciar un acercamiento que nunca alcanza a materializarse, durante el período en el que esta sustituye a su madre en las labores de ascensorista. Antes de su partida, deja un último testimonio de sus fantasías amorosas, la estola que tejió para Elsa.

La inesperada iniciativa de la joven tejedora genera sensaciones antagónicas en Elsa. La hasta entonces segura y estable heterosexualidad de la narradora se encuentra amenazada por el surgimiento del deseo lésbico:

Que [sic] cosa tan rara, extraño a la hija de Angelita. Me gustaría volver a verla, agradecerle el regalo y tal vez conocerla mejor.

[...] Me da vergüenza, es la primera en mi vida que me pasa algo así, me muero de pena, pero si no lo escribo me reviento. Cuando me tiro la estola sobre los hombres tengo una sensación increíble. Espantosa y dulce a la vez. Algo muy ambiguo, sublime, es como si (¡qué trabajo me cuesta confesarlo!) como si esa muchacha me abraza. Esta muchacha de ojos violetas... ¿Eran violetas?

– No hablar de eso con J.M. ¡Nunca! (77-78)

La inminencia de la afirmación del deseo homoerótico desencadena una serie de temores en Elsa. Más allá de las posibles implicaciones sexuales, me gustaría sugerir la presencia de una escisión en la construcción del rol de Elsa en la pareja heterosexual. Elsa es proveedora de cuidados para los otros miembros del grupo familiar. No obstante, la posibilidad de un legítimo *intercambio* amoroso (emisora/receptora de afectos) –más que anunciar el advenimiento de una nueva relación– desafía el amor de Elsa y J.M. Justamente, cuando Elsa empieza a reconocer su interés por la ascensorista, se declara incompetente en la tarea de escribir un cuento de amor sobre ella y su esposo, acaso por no haber podido encontrar en su pareja la respuesta a sus interrogantes a propósito del amor. El final abierto del relato podría insinuar, entre otras cosas, la consecución de la relación lésbica. Así pues, el regalo de la ascensorista despierta en Elsa la atracción por lo desconocido (la ascensorista), un deseo no materializado, pero tampoco reprimido. La tensión homosexual que Elsa reconoce (desde la barrera) podría, también, representar la “liminalidad” entre los sexos, una ambigüedad que por un momento suspende la norma y que permite que una mujer heterosexual pueda fantasear con otra mujer.

La desarticulación de la pareja heterosexual tradicional se extiende a “En familia”, otro cuento aparecido en *Catálogo de mascotas*. Se trata de un cuento que aborda desprejuiciadamente varios tópicos relacionados con las sexualidades no normativas. En el seno de una fiesta familiar de año nuevo, la

narradora escucha a la exposición de su hermana, Diana, en torno a las relaciones de pareja:

- Tal vez me case –dijo y sorbió un trago de “Presidente”.
- Te aburrirás –contesté sin mirarla y sonreí.
- [...] Es que me parece cómodo tener a alguien con quien salir, ¿comprendes?
- Tendrás que lavarle las camisas –le advertí.
- Nos turnaremos, lo tengo planificado. Será un matrimonio abierto, ya sabes...
- Bueno, siempre tienes la opción del divorcio [...].
- Lo difícil es encontrar a alguien adecuado. La mayoría *o son románticos o no saben templar*. (95-96, el énfasis es mío)

Desde una retórica de lo absurdo, ambas van desarrollando una percepción, por una parte, bastante machista acerca de la sensibilidad masculina (“o son románticos o no saben templar”) y, por la otra, una visión poco ortodoxa de las relaciones de pareja y de la institución matrimonial. A juicio de la narradora, una de los grandes atributos del antiguo novio de Diana, Adrián, era su capacidad de distanciarse de las convenciones sociales: “Es el tipo más increíble que existió alguna vez sobre la faz de la tierra. Nada romántico. [...] Un encanto. Cuando a mi hermana se le acaba el dinero, Adrián salía a jinetear a alguna extranjera o algún extranjero” (97). Entre ambas van reconstruyendo una imagen del “hombre nuevo”, bastante alejada del prototipo del “buen revolucionario”.

Se trata, ahora, de un sujeto deseante que no se construye a partir de la heteronormativa, sino de la exploración de una sexualidad abierta y sin

ataduras. Ante la pregunta de Diana, la narradora le confiesa su atracción por Adrián, sin que esta información genere malestar alguno. No obstante, Diana acota:

- Pensé que te gustaba tu marido.
  - ¿Mi marido? –tuve que abrir los ojos–, no seas ingenua –los volví a cerrar.
- Estaba demasiado cómoda para hablarle de mi marido. En estos casos siempre es más agradable hablar del amante. El de turno. Hablé de él. No mucho, sólo que su mayor virtud es ser bisexual, ¡ah! Y que también escribe cuentos. (97)

Además de las conductas homoeróticas de los dos amantes reseñados, el relato también reivindica la exploración de la sexualidad femenina a partir del deseo de la mujer como individuo autónomo, apartándose así de la concepción tradicional del cuerpo femenino como exclusiva fuente de goce masculino. La narradora, por otra parte, se describe como un sujeto transgresor en su propósito por indagar las diversas posibilidades de disfrute que le ofrece su sexualidad:

- ¿Qué buscas cuando conoces a alguien? –preguntó Diana de repente.
- No sé... [...] busco nuevas experiencias, sensaciones fuertes, cada vez más fuertes, como con la droga... (98)

Ante esta afirmación, Diana expone que existen similitudes entre su manera de entender y disfrutar la sexualidad y aquella que acaba de exponer su hermana. Sin embargo, el personaje de Diana continúa la búsqueda de compañía amorosa, una empresa que alcanza a sugerir, a todas luces, el incesto.

Cobijada en una tónica humorística, Diana le propone a su hermano, Sebastián, que sea su esposo:

- Diana piensa casarse –le expliqué.  
Sebastián puso cara de no comprender.
- Está cansada de dormir sola –expliqué más.  
Siguió sin entender.
- ¿Te quieres casar conmigo? –le propuso Diana.  
No me gustan las flacas –se echó a reír nuestro hermano.  
Pensó que le tomábamos el pelo. Se levantó, besó a Diana en la frente y salió. (96-97)

En su afán provocador, el relato de Vega Serova no sólo aborda temas que, como el incesto, fueron considerados tabúes en la narrativa del período revolucionario, sino que los arrastra incluso a los límites de lo socialmente inteligible. Esta vez Diana insinúa no sólo un vínculo incestuoso, sino también lésbico:

- ... hubo un tiempo en el que te imité en todo...  
[...] ahora ya no hace falta, ahora sólo...  
La situación se tornaba *peligrosa*. Abrí los ojos. Vi su cara frente a mí. Su cara tapándome el mundo.  
“¿Por qué no?” –pensé.
- ¿Te quieres casar conmigo? –preguntó.  
Daban las doce. El cuarto se llenó de personas, una familia grande y unida. Traían copas de champán, reían y gritaban, repartiendo besos. Me incorporé, le di un largo beso en la boca y *me supo a “Presidente” sin hielo*. (98, el énfasis es mío)

Es de destacar que la búsqueda del placer de estos dos personajes no retrocede ante el “peligro” (la posibilidad del incesto), pues si bien una lo sugiere, la otra acepta el reto. No obstante, el acto homoerótico no se

materializa por las mismas causas por las que fuera condenado en otros textos “pre-novísimos”, me refiero, entre otras, al rechazo social o a la destrucción de la pareja heterosexual. Si bien estamos de nuevo ante un final abierto, la última frase del relato parecería sugerir la desistencia de la narradora, quizá, por la ausencia de atracción, pues como ya había dicho anteriormente: “Un ‘Presidente’ sin hielo sabe a rayos” (96).

En los textos de Vega Serova, los personajes principales siempre están en busca de experiencias vitales, un hecho que se posterga, tanto como la construcción de la identidad lésbica. En su lugar, esta escritora privilegia la existencia de un sujeto femenino deseante que transita con mayor o menor comodidad por el amplio abanico de prácticas sexuales, prácticas que a menudo quedan suspendidas en la imaginación de sus protagonistas.

Al igual que Portela y otros autores asociados a la generación de los “novísimos”, en los textos de Vega Serova se excluyen las referencias nacionales y, no obstante, se inscriben personajes obsesionados con la exploración de la sexualidad. En este sentido, este rasgo podría reflejar, igualmente, una visión subyacente de la hipersexualidad constitutiva de la identidad nacional. Esto último plantearía un interrogante: ¿acaso funciona la sexualidad como vía de escape y una alternativa para abordar los problemas sociales y políticos? De ser esto cierto, esto/as autores/as estarían denunciando y ahondando en una escisión del discurso hegemónico nacional: el macho revolucionario y su compañera solidaria. Estaríamos, entonces, ante un pacto



entre los escritores y las instituciones culturales: la divulgación de subjetividades homoeróticas (a través de diversas producciones culturales) a cambio de no cuestionar la situación de estas minorías sexuales en la sociedad y el sistema político cubanos. De cualquier forma, “novísimos” y “novísimas” contribuyen innegablemente con la construcción de una sociedad más libre, desprejuiciada y abierta.

Conviene recordar que, además de las autoras reseñadas, otras escritoras de las más recientes generaciones han abordado temáticas lésbicas. Tales han sido los casos de Karla Suárez (“La estrategia”), Mariela Varona (“Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial”) y Ana Luz García Calzada (“Minimal Son”). Pese a todo, salvo excepciones como los trabajos de Fowler, Campuzano y Araújo, las lecturas críticas de estos textos se han concentrado en su carácter “atrevido”, provocador e innovador. Sin embargo, se han desatendido otras claves esenciales en el estudio de este tipo de prácticas culturales. Me refiero a acercamientos analíticos que destaquen estos esfuerzos como instrumentos de desestabilización de los aparatos de control hegemónico. Un gesto que abonaría el terreno a favor de un diálogo entre las recientes representaciones de subjetividades lésbicas y la situación de estos grupos minoritarios en la sociedad cubana

### Notas

<sup>1</sup> No obstante, en Cuba la publicación y difusión de textos de temática homosexual es mucho mayor que aquellos que abordan subjetividades lésbicas.

<sup>2</sup> Esta estrategia se suscribe a las etapas del proceso de invisibilidad de las identidades lésbicas en el contexto cubano (reclusión, autoexclusión e autoinclusión), proceso expuesto en el segundo capítulo de esta tesis. Acerca de la noción de lesbianismo como identidad espectral puede consultarse el ensayo de Terry Castle, *The Apparitional Lesbian* (1993: 66-92).

<sup>3</sup> En *Gay Cuban Nation*, Emilio Bejel propone una lectura crítica de este texto tan poco estudiado (189-191).

<sup>4</sup> “La Casa del Té” de La Habana fue durante buena parte de la década de los noventa un lugar de encuentro de lesbianas y homosexuales.

<sup>5</sup> El encuentro que narra Djuna tuvo lugar cuarenta años atrás. Por otra parte, no se aclaran en el texto las circunstancias de la muerte (¿accidental o premeditada?) de Nepomorrosa: “Una vida llena de contratiempos la suya. Plena de sentidos perversos y de pequeños errores imperdonables. Sólo ella podía, por ejemplo, caerse dentro de la bañera llena de agua –*forever* el agua– junto a la secadora de pelo encendida. Al menos es eso lo que me han explicado y lo que todavía no consigo entender” (93).

<sup>6</sup> Como se verá posteriormente, esta última caracterización también puede aplicarse, quizá con mayor pertinencia, a la protagonista-narradora del relato.

<sup>7</sup> Este intertexto apunta al poema de la escritora cubana Lourdes Casal (1938-1981). Alessandra Riccio asocia la alusión a Casal con el cuestionamiento del sentimiento de pertenencia nacional: “El título de este cuento y el exergo son, en efecto, un homenaje a la primera muchacha y escritora cubana arrastrada al exilio por sus padres, Lourdes Casal, mujer, gay y cubano-americana. La profunda laceración del no-pertenecer, ni cubana, ni neoyorquina, obliga a cargar con este peso” (“Ena Lucía Portela”).

<sup>8</sup> En el texto apenas aparece mencionada dos veces la ciudad de La Habana como una sugerencia de su origen; sin embargo, cualquier otra referencia al archipiélago cubano es economizada.

<sup>9</sup> En *Archeology of Violence*, Pierre Clastres define el fenómeno de “alteridad cultural”: “All cultures thus create a division of humanity between themselves on the one hand, a representation par excellence of the human, and

the others, which only participate in humanity to a lesser degree. [...] Cultural alterity is never thought of as positive difference, but always as inferiority on a hierarchical axis" (46). Desde la perspectiva de Sombra, Djuna deambula por zonas marginales y subalternas que la excluyen constantemente (incluso cuando se trate de grupos periféricos como el "Clan Campbell") y que le impiden identificarse con su noción del ser "progresista", "militante", "intelectual" y, entre otros, "lesbiana". La amenaza de situarse en una posición subalterna reside, en síntesis, en su condición de inmigrante y en su lesbianismo, pues su contexto social (la militancia de Sombra) la "destapa" como lesbiana. Esta última categoría se presenta como invasiva y sobre la que parece no tener ningún control.

<sup>10</sup> Este tipo de cuestionamiento de la identidad lésbica es posible apreciarlo en anteriores textos de Portela como "Sombrió despertar del avestruz" y "Dos almas perdidas nadando en una pecera".

## **Conclusiones**

## **Conclusiones**

Este estudio sostiene que la más reciente narrativa cubana se presenta como un punto de quiebra del proceso de inscripción y perpetuación de valores identitarios nacionales de la producción cultural local. Este fenómeno de subversión del imaginario nacional lo he sustentado, primordialmente, en la representación de subjetividades homoeróticas a través de las cuales se deconstruye y cuestionan la figura del “buen revolucionario” en tanto que origen y destino del modelo identitario nacional, “lo cubano”.

Tras explorar las estrategias de articulación de estos gestos transgresores en la literatura cubana contemporánea, cabría plantearse varias preguntas. Si bien estos textos sugieren la “desproblematización” de identidades homosexuales, lésbicas y travestis tradicionalmente excluidas y silenciadas en el canon literario de Revolución, igualmente, habría que considerar varias de las contradicciones que afloran a través del análisis de estos textos. La primera de ellas, a mi juicio, es la paradoja de un acto que podría percibirse como una subversión de riesgo controlado, como un gesto de rebeldía que se detiene abruptamente ante la posibilidad de ubicar en la palestra la situación (precaria) de estos grupos en la sociedad cubana. A lo largo de esta tesis me he planteado dialogar con las diferentes estrategias literarias que los/as autores/as de estos textos han empleado a fin de excluir tanto referencias al contexto como elementos que permitan cuestionar, por ejemplo, la ausencia de sitios de

encuentro para homosexuales, lesbianas y travestis, sin por ello, necesariamente, mencionar la existencia de fiestas clandestinas para estos grupos. En su lugar, en estos textos se han privilegiado los ambientes cerrados y los intimismos claustrofóbicos, una estrategia que, entre otras cosas, permite evadir situaciones propicias para la condena pública de las sexualidades periféricas.

No cabe duda que la narrativa cubana de los últimos quince años ha explorado animosamente numerosos recovecos de la sexualidad humana y con un entusiasmo similar se ha dedicado a cuestionar las categorías sexuales dominantes y, en varias ocasiones (Portela, López Acosta, Vega Serova, etc.), también las subalternas. En cualquier caso, estos acercamientos han propiciado, por una parte, la visibilidad de subjetividades transgresoras, pero, por otra parte, también han condicionado la construcción escabrosa y quebradiza de identidades homosexuales y lésbicas que, aunque no sean objeto de condena pública, en ocasiones son auto-reprimidas.

De la más reciente narrativa cubana emerge, más notablemente, las contradicciones de un sistema que, si bien tolera la difusión de representaciones literarias de subjetividades y prácticas homoeróticas, censura la expresión pública de identidades como las homosexuales, lésbicas y travestis. Algunas muestras de la crítica literaria local han contribuido, en buena medida, con la perpetuación de estas incongruencias, al percibir estos textos como simples actos de rebeldía y no como un intento de cuestionar (abierta o solapadamente)

la actitud oficial ante fenómenos tales como la prostitución, el SIDA, la homosexualidad, el lesbianismo o los balseros. En lo que a esto respecta, las sexualidades alternativas, a menudo, han sido percibidas como una expresión más de la hipersexualidad constitutiva de la identidad nacional: la exploración *atrevida* de los placeres sexuales, donde todo se vale.

Sin embargo, mucho más importante que estas contradicciones, es la necesidad de dar cuenta, a través de la expresión literaria, de las transformaciones de la sociedad cubana y de la presencia ineludible de nuevas configuraciones identitarias, fenómenos en constante movimiento que indudablemente requieren ser estudiados. Me gustaría sugerir que estos textos son, también, el anuncio esperanzado de otros cambios, los de un sistema que acoja y reconozca la participación de estos colectivos como parte integrante de la sociedad cubana.

## Bibliografía

*A mi madre le gustan las mujeres*. Dir. Daniela Fejerman e Inés París. España:

Lauren Films, 2001.

Abelove, Henry. Introduction. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry

Abelove, Michèle Aina Barale, David M. Halperin. New York:

Routledge, 1993. xv-xxii.

*Adorables mentiras*. Dir. Gerardo Chijona. Cuba: ICAIC, 1992.

Aira, César. "La prueba". *Cómo me hice monja; La prueba; El llanto*.

Barcelona: Mondadori-Grijalbo, 1998. 99-166.

Alonso Estenoz, Alfredo. "Tema homosexual en la literatura cubana de los 80

y los 90: ¿renovación o retroceso?" *La Habana elegante* 11 (otoño

2000). 27 de julio de 2002. <[http://www.habanaelegante.com/Fall2000/](http://www.habanaelegante.com/Fall2000/Pasion.htm)

Pasion.htm>.

Alonso Yodú, Odette. "Mujer desnuda ante el espejo (la presencia lesbiana en

la literatura)". *Conversación entre escritoras del Caribe hispano*. Eds.

Daisy Cocco-DeFilippis y Sonia Rivera-Valdés. New York: Center for

Puerto Rican Studies, Hunter College, CUNY, 2000. 117-123.

———. "Poema de Renata". *Té con Limón: O ellas hablan del amor y el sexo*.

Eds. Amir Valle y Dulce María Sotolongo. Santiago de Cuba: Oriente,

2002. 11-16.

Álvarez Bernal, Alejandro. *Irish Coffee*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.



Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1983.

Aragonés, Carlos. "Vivir con VIH en Cuba". *Impacto* (primavera 2003): 33-34.

Araújo, Nara. "A escritura da mudança: Novísimas narradoras cubanas".

*Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Ed.

Márcia Hoppe Navarro. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. 56-64.

———. "The Sea, the Sea, Once and Again: 'Lo Cubano' and the Literature of the 'Novísimas'". *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Eds. Madeline Cámara Betancourt and Damián J. Fernández. Gainesville: University Press of Florida, 2000. 224-239.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.

———. *El mundo alucinante*. México: Editorial Diógenes, 1969.

———. *Viaje a La Habana*. Miami: Ediciones Universal, 1990.

Argüelles, Lourdes and B. Ruby Rich. "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience (Part I)." *Signs* 9.4 (1984): 683-699.

Arzola, Jorge Luis. "La moda de la literatura cubana en el exterior es un gran mito". Entrevista de Aymara Aymerich. *La Jiribilla* 10 (2001). 28 de agosto de 2003. <[http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n10\\_julio/264\\_10.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n10_julio/264_10.html)>.

*Ataque verbal*. Dir. Luis Miguel Albadalejo. España: Filmax, 1999.

Austin, J.L. *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University, 1962.

Balderston, Daniel and Donna Guy, eds. *Sex and Sexualities in Latin America*. New York: New York University Press, 1997.

*Balseros*. Dir. Carles Bosch y Josep María Doménech. España: Bausan Films y TVC, 2002.

Barceló, Tomás, ed. *Cuentos de La Habana Vieja*. Madrid: Olalla, 1997.

Bayly, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

Bederman, Gail. *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

*Before Night Falls*. Dir. Julian Schnabel. U.S.A.: Fine Line Features, 1999.

Bejel, Emilio. "Cuban CondemNation of Queer Bodies." *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Eds. Damián J. Fernández and Madeline Cámara Betancourt. Gainesville: University Press of Florida, 2000. 155-174.

———. "Cuentos fríos: la búsqueda de la voz elidida". *La Habana elegante* 2001. 15 de julio de 2003. <[www.habanaelegante.com/fall2001/verbosa.html](http://www.habanaelegante.com/fall2001/verbosa.html)>.

———. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Belluci, Mabel y Flavio Rapisardi. "Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente". *Consejo Latinoamericano de Ciencias*

*Sociales*. Primeras Jornadas de Teoría y Filosofía Política. Universidad de Buenos Aires. 21 y 22 de agosto de 1998. 15 de febrero de 2003  
<[www.clacso.edu.ar/~libros/belluci.rtf](http://www.clacso.edu.ar/~libros/belluci.rtf)>.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover (NH): Ediciones del Norte, 1989.

Berg, Mary G., ed. *Open Your Eyes and Soar: Cuban Women Writing Now*. Buffalo: White Pine Press, 2003.

Bhabha, Homi. "Narrating the Nation". Introduction. *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. 1-7.

*Bitter Sugar*. Dir. León Ichaso. United States of America: First Look Pictures, 1996.

Bobes León, Marilyn. "Alguien tiene que llorar". *Alguien tiene que llorar*. Santa Fé de Bogotá y La Habana: Instituto Colombiano de la Cultura y Casa de Las Américas, 1995. 7-24.

— — —, ed. *Cuentistas cubanas de hoy*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador, 2001.

— — —. "La feminista, la postmoderna y yo, el burlador prevenido". *Caminos de Eva: Voces desde la isla*. Ed. Amir Valle. San Juan (PR): Plaza Mayor, 2002. 63-69.

— — —. "Situación actual de la narrativa cubana". *La letra del escriba* 1 (diciembre 2000). 12 de noviembre de 2002.

<[http://www.cubaliteraria.com/pub/revista/la\\_letra\\_del\\_escriba/Sitio-1/articulo-1.html](http://www.cubaliteraria.com/pub/revista/la_letra_del_escriba/Sitio-1/articulo-1.html)>.

Bozalongo Antoñanzas, Javier. "Relevo generacional". *Francachela: Revista Internacional de Literatura y Arte* 17-18 (2000): 25.

Brennan, Timothy. "The National Longing for Form." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. 44-70.

*Buena Vista Social Club*. Dir. Win Wenders. Alemania: Road Movies Filmproduktion, 1999.

"Bugarrón". Def. 1 y 2. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. (2001). Real Academia Española.

"Bugarrón". *Diccionario de la lengua española*. Avance de la 23ª ed. (2004). Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>.

"Bujarrón". *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. (2001). Real Academia Española.

"Bujarrón". *Diccionario de la lengua española*. Avance de la 23ª ed. (2004). Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>.

Butler, Judith. "Bodies that Matter." *Feminist Theory and the Body*. Eds. Janet Price and Margrit Shildrick. New York: Routledge, 1999. 235-245.

— — —. "Bodily Inscriptions, Performative Subversions." *Feminist Theory and the Body*. Eds. Janet Price and Margrit Shildrick. New York: Routledge, 1999. 416-422.

- — —. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- — —. "Subjects of Sex/Gender/Desire." *Feminisms*. Eds. Sandra Kemp and Judith Squires. Oxford: Oxford University Press, 1997. 278-285.
- Cabrera Infante, Guillermo. *La Habana para un infante difunto*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Calderón, Damaris. "Fiebre de caballos". *La eterna danza: Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*. Ed. Víctor Fowler. La Habana: Letras Cubanas, 2000. 312.
- Cámara, Madeline, ed. *Escritoras cubanas: La memoria hechizada*. Barcelona: Icaria, 2003.
- Campuzano, Luisa. "Doxa y paradoxa: Estudios de género y narrativa de mujeres en la Cuba de hoy." *A mulher na literatura*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. 13 de noviembre de 2002. <[http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo\\_luiza.htm](http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_luiza.htm)>.
- — —. "Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...". *La Jiribilla* 17 (agosto 2001). 15 de mayo de 2004. <[http://www.lajiribilla.cu/2001/n17\\_agosto/516\\_17.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n17_agosto/516_17.html)>.
- — —. "La mujer en la narrativa de la revolución: Ponencia sobre una carencia". *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas*. Eds. Marilyn Bobes y Mirta Yáñez. La Habana: Unión, 1998. 351-371.

— ——. “Mujeres en línea@ con Luisa Campuzano”. Entrevista de María Grant.

*La Jiribilla* 90 (2003). 15 de mayo de 2004.

<[http://www.lajiribilla.cu/2003/n090\\_01/090\\_15.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n090_01/090_15.html)>.

— ——. *Quirón o Del ensayo y otros eventos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Caplan, Pat. *The Cultural Construction of Sexuality*. New York: Tavistock, 1987.

Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.

Carrión y Cardenas, Miguel de. *Las honradas*. La Habana: Librería nueva, 1917.

— ——. *Las impuras*. La Habana: Librería nueva, 1919.

Casal, Lourdes. “Images of Cuban Society Among Pre- and Post-Revolutionary Novelists.” Diss. New School for Social Research, 1975.

Casamayor Cisneros, Odette. “Cubanidades de un fin de siglo o breve crónica de intentos narrativos por salvar la cubanidad en los 90”. *El Caribe hispano: Sujeto y objeto en política internacional*. Ed. Josef Opatný. Praga: Karolinum, 2001. 329-340.

Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993.

Celaya, Beatriz. “Identidades lesbianas en España: construcción y articulación de una identidad colectiva en tres revistas españolas.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 63-86.

— — —. “Sexualidad femenina en la novela y cultura española (1900-1936)”.

Diss. Washington University in St. Louis, 2002.

Centro de Información para la Prensa. “Cuba: Período especial” (2003).

<[http://www.cip.cu/webcip/libros/p\\_especial/p\\_especial.html](http://www.cip.cu/webcip/libros/p_especial/p_especial.html)>.

Céspedes, Benjamín de. *La prostitución en la Ciudad de La Habana*. La

Habana: Establecimiento tipográfico O'Reily, 1888.

Chirino, Willie. “Trilogía del hombre frustrado.” Por Willie Chirino.

*Afrodisiac*. Miami, 2001.

“El circuito de una poeta”. *El Clarín*. 21 de mayo de 2000.

Clastres, Pierre. *Archeology of violence*. New York: Semiotext(e), 1994.

Cocco De Filippis, Daisy y Sonia Rivera Valdés. Prólogo. *Conversación entre*

*escritoras del Caribe hispano*. Eds. Daisy Cocco De Filippis y Sonia

Rivera Valdés. New York: Centro de Estudios Puertorriqueños, 2000.

15-52.

*Conducta Impropia*. Dir. Néstor Almendros. Estados Unidos de América:

Cinevista, 1984.

Contreras, Félix. *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente,

1989.

Creet, Julia. “Anxieties of Identities: Coming Out and Coming Undone.”

*Negotiating Lesbian and Gay Subjects*. Eds. Monica Dorenkamp and

Richard Henke. New York: Routledge, 1995. 179-199.

Cuesta, Mabel. "Anna Lidia Vega, más de un catálogo de mascotas". *Atenas* (2004). 25 de septiembre de 2004. <<http://www.atenas.cult.cu/libro/obra.php?5&2>>.

*De eso no se habla*. Dir. María Luisa Bemberg. Argentina e Italia: Aura Films y Oscar Kramer, S.A., 1993.

Del Río, Joel. "El tema gay en el arte cubano: ¿Epifanía transitoria o convivencia inevitable?". *Alma Mater* (20 de abril de 2003). 16 de mayo de 2003. <<http://www.almamater.cu>>.

— — —. "Travestismo en Cuba: La estrategia del disfraz". *Alma Mater* (8 de julio de 2003). 16 de noviembre de 2003. <<http://www.almamater.cu>>.

*Dirty Dancing: Havana Nights*. Dir. Guy Ferland. Estados Unidos de América: Miramax, 2004.

*Doña Herlinda y su hijo*. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. México: Clasa Films Mundiales, 1985.

Douglas, Alfred. "Two loves". *Nineteenth-Century Writings on Homosexuality: A Sourcebook*. Ed. Chris White. New York: Routledge, 1999. 54-56.

Ellis, Robert Richmond. Introduction. *Reading and Writing the 'Ambiente': Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Eds. Susana Chávez-Silverman and Librada Hernández. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. 3-18.



Equipo de investigaciones de Alma mater. "Homosexualidad en Cuba: El precio de la diferencia". *Alma mater* (23 de mayo de 2003). 6 de febrero de 2004. <<http://www.almamater.cu/actualizaciones>>.

Espinosa, Norge. "Vestido de novia". *Mapa imaginario. 26 nuevos poetas cubanos*. Ed. Rolando Sánchez Mejías. La Habana: Embajada de Francia e Instituto Cubano del Libro, 1995.

Estévez, Abilio. "Cuba está de moda". *El País*. 15 de marzo de 1999.

———. "Desnudo frente a la ventana". *Casa de las Américas* 181 (julio-agosto de 1990): 74.

Etxebarría, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998.

Fernández, Damián J. "Cuba y lo Cubano". *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*. Eds. Damián J. Fernández and Madeline Cámara Betancourt. Gainesville (FL): University Press of Florida, 2000. 79-99.

Fernández Retamar, Roberto. "Felices los normales". *A quien pueda interesar*. México, D.F.: Siglo XXI, 1974. 64-65.

Ferrer, Ibrahim et al. *Buena Vista Social Club*. Prod. Ry Cooder. BMG Belgium, 1997.

Foster, David William. "Agenda and Canon." *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1997. 1-21.

---. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991.

---. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. University of Texas Press, 2003.

Foucault, Michel. *Historie de la sexualité I: La volonté de savoir* (1976). Paris: Gallimard, 2002.

Fouz Hernández, Santiago and Chris Perriam. "Beyond Almodóvar: 'Homosexuality' in Spanish cinema of the 1990's". *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Eds. David Alderson and Linda Anderson. Manchester: Manchester University Press, 2001: 96-111.

Fowler, Víctor. *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.

---. *La maldición: Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

---. "Misteriosa corporalidad". *Literate World* (June 2002). 8 de marzo de 2003. <<http://literateworld.com/spanish/2002/especialdelmes/june/w01/MisteriosaCorporalidad.html>>.

---. *Rupturas y homenajes*. La Habana: Unión, 1998.

*Fresa y chocolate*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. La Habana: ICAIC, 1994.

Garbalosa, Graziella. *La gozadora del dolor*. La Habana: Imprenta "El siglo XX", 1922.

García Calzada, Ana Luz. *Minimal son*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.

García Yero, Olga. “Dos reflexiones sobre la literatura cubana a partir de los años ochenta”. *Adelante* (2002). 15 de noviembre de 2003.

<<http://www.adelante.cu/literaria/2002/cuba80.htm>>.

Garrandés, Alberto, ed. *El cuerpo inmortal: 20 cuentos eróticos cubanos*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

———, ed. *Poco antes del 2000: Jóvenes cuentistas cubanos en las puertas del nuevo siglo*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

———. “Sodoma y Babilonia en los ángeles de Hernández Catá”. *Cuba literaria*. 21 de enero de 2003. <[http://www.cubaliteraria.cu/presunciones/hndz\\_cata.html](http://www.cubaliteraria.cu/presunciones/hndz_cata.html)>.

“Gay”. Def. 1 y 2. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Real Academia Española. 2001.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Griffin, Susan. *Pornography and Silence*. London: The Women’s Press, 1981.

Guerra Cunningham, Lucía. “Heterogeneidad cultural y el valor transgresivo de la novela latinoamericana”. *Alba de América* 18-19 (1992): 93-102.

Guerra Naranjo, Alberto. “De Salvador Redonet a Michi Strausfeld: las antologías”. *Cuba literaria*. 20 de abril de 2004. <[http://www.cubaliteraria.com/letra\\_y\\_letra/redonet\\_strausfeld\\_antologias.html](http://www.cubaliteraria.com/letra_y_letra/redonet_strausfeld_antologias.html)>.

---. "Novísimos escritores cubanos: generación o promoción literaria". *Cuba literaria*. 21 de enero de 2004. <[http://www.cubaliteraria.cu/letra\\_y\\_letra/novisimos.html](http://www.cubaliteraria.cu/letra_y_letra/novisimos.html)>.

Gutiérrez, Pedro Juan. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.

---. *Carne de perro*. Barcelona: Anagrama, 2003.

---. *Dirty Havana Trilogy*. Trad. Natasha Wimmer. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

---. *El insaciable hombre araña*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *Melancolía de los leones*. La Habana: Unión, 2000.

---. *El Rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama, 1999.

---. *O rei de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

---. *Trilogie sale de La Havane*. Trad. Nernard Cohen. Paris: Albién Michel, 2001.

---. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1998.

---. *Tropical animal*. Trad. Peter Lownds. London: Faber, 2003.

Guzner, Susana. *La insensata geometría del amor*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

Hall, Donald. *Queer Theories*. New York: Palgrave-Macmillan, 2003.

*Havana, mi amor*. Dir. Uli Gaulke. Alemania: Flying Moon Filmproduktion, 2000.

*Hembra es el alma mía*. Dir. Lizette Vila. Cuba: ICAIC, 1994.

Hernández Catá, Alfonso. *El ángel de Sodoma*. Madrid: Mundo Latino, 1928.

Hostetler, Andrew J., and Gilbert H. Herdt. "Culture, Sexual Lifeways, and Developmental Subjectivities: Rethinking Sexual Taxonomies." *Social Research* 65.2 (Summer 1998): 249-290. Disponible en: <[http://www.findarticles.com/cf\\_0/m2267/n2\\_v65/20964253/p1/article.html](http://www.findarticles.com/cf_0/m2267/n2_v65/20964253/p1/article.html)>.

*I love you baby*. Dir. Alfonso Albacete y David Menkes. España: Manga Films, 2002.

"Informe de Cuba al Secretario General sobre la Resolución 57/11 de la Asamblea General de las Naciones Unidas". *Bohemia* (septiembre de 2003). 13 de noviembre de 2003. <<http://www.bohemia.cubasi.cu/2003/sep/01semana/sumarios/noticias/articulo62.html>>.

Inter Press Service. "Literatura cubana finisecular: Un balance posible". *Enfoques* 20 (1996). 3 de marzo de 2004. <<http://www.ips.org/cuba/enflitcu.htm>>.

Irigaray, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Editions de Minuit, 1984.

— — —. "Why Cultivate Difference? Toward a Culture of Two Subjects." *Paragraph* 25.3 (2002): 79-90.

Jagose, Annemarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

"Jinetera". Def. 1. *Diccionario de la lengua española*. 22<sup>a</sup> ed. (2001). Real Academia Española.

- Juchitán de las locas*. Dir. Patricio Henríquez. Chile, México y Canadá: Macumba Internacional, 2002.
- Kapcia, Antoni. *Cuba: Island of Dreams*. Oxford and New York: Berg, 2000.
- Katz, Jonathan N. *The Invention of Heterosexuality*. New York: Penguin Books, 1995.
- Kleines Tropikana: Tropikanita*. Dir. Daniel Díaz Torres. Cuba: ICAIC, 1997.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Trad. Charles G. Chaddock. London and Philadelphia: F.A. Davis co., 1892.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. *Carmilla* (1872). New York: Scholastic Book Services, 1971.
- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba: Machismo, Homosexuality, and AIDS*. Boulder: Westview Press, 1994.
- Lemebel, Pedro. "Adiós al Che (O las mil maneras de despedir un mito)". *Zanjón de la Aguada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *Tengo miedo torero*. Santiago (Chile): Planeta Chilena, 2001.
- León, José Félix. *Correos/ Bosques intermedios*. La Habana: Vigía, 1997.
- . *Demencia del hijo*. La Habana: Ed. Loynaz, 1994.
- . *Donde espera la trampa que un día pisó el ciervo*. La Habana: Abril, 1996.
- . "La fuente y el anillo dorado." *Perverso cubano*. Ed. Claribel Terré. Buenos Aires: La Bohemia, 1999. 149-158.

- — —. “Narciso en un espejo”. *Los nuevos caníbales*. Eds. Marilyn Bobes, Pedro Antonio Valdez y Carlos R. Gómez Beras. La Habana: Unión, 2000. 52-58.
- — —. *Patio interior con bosque*. La Habana: Unión, 1999.
- Levi Calderón, Sara. *Dos mujeres*. México D.F.: Diana, 1990.
- La ley del deseo*. Dir. Pedro Almodóvar. España: El Deseo, 1988.
- “Los libros que Cuba no acepta buscan exilio en España”. *El mundo*. 8 de mayo de 2003.
- Lista de espera*. Dir. Juan Carlos Tabío. Cuba: ICAIC, 2000.
- López Acosta, Pedro de Jesús. “La carta” (1992). *Cuentos fríos*. Madrid: Olalla, 1998. 17-32.
- — —. *Frigid Tales*. Trad. Dick Cluster. San Francisco: City Lights, 2002.
- — —. “Maneras de obrar en 1830”. *Cuentos fríos*. Madrid: Olalla, 1998. 45-72.
- — —. *Sibilas en Mercaderes*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- López Sacha, Francisco, ed. *La nueva cuentística cubana*. La Habana: Unión, 1994.
- Lumsdem, Iam. *Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- Mansfield, Katherine. *Journal of Katherine Mansfield* (1927). New York: H. Fertig, 1974.

Marañón, Gregorio. "Los estados intersexuales en la especie humana" (1929).

*Obras Completas* III. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. 155-185.

Margarite, Victor. *La Garçonne*. Paris: Flammarion, 1922.

*Mariposas en el andamio*. Dir. Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin. Cuba: Water Bearer Films, 1995.

Martí, José. *Amistad Funesta* (1885). México: Editorial Novaro-México, 1958.

Martínez Heredia, Fernando. "In the Furnace of the Nineties: Identity and Society in Cuba Today." *Boundary 2* 29.3 (2000): 137-147.

Más Zabala, Carlos. "Las nuevas del libro en Cuba". *Cuba literaria*.  
<<http://www.cubaliteraria.com/novedades/articulos/prod%20ediit/prod.asp>>.

Matamoros y del Valle, Mercedes. *El último amor de Safo* (1901). Málaga: Diputación provincial de Málaga, 2003.

Mateo, Margarita. *Ella escribía postcrítica*. La Habana: Casa editorial Abril, 1995.

———. "Sexo, violencia y lenguaje de adultos". Entrevista de Manuel Henríquez Lagarde. *La Jiribilla* 37 (2002). 1 de abril de 2003.  
<[http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n37\\_enero/951\\_37.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n37_enero/951_37.html)>.

Mauri Serra, Omar Felipe, ed. *Cuentos desde La Habana: Últimos narradores cubanos*. Alicante: Aguaclara, 1996.



- McNally, Raymond T. "In Search of the Lesbian Vampire: Barbara von Cillu, Le Fanu's *Carmilla* and the Dragon Order." *Journal of Dracula Studies* 3 (2001): 8-14.
- Meeks, Chet. "Civil Society and the Sexual Politics of Difference." *Sociological Theory* 19.3 (2001): 325-343.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, 2002.
- Mendicutti, Eduardo. *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- . *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Menéndez, Nina. "Garzonas y Feministas in Cuban Women's Writing of the 1920s: *La vida manda* by Ofelia Rodríguez Acosta." *Sex and Sexuality in Latin America*. Eds. Daniel Balderston and Donna J. Guy. New York and London : New York University Press, 1997. 174-189.
- Metailie, Anne Marie. "Cuéntame de Cuba". Entrevista de Mercedes Alfonso. *La Jiribilla* 66 (2002). 10 de marzo de 2003. <[http://www.lajiribilla.cu/2002/n66\\_agosto/1578\\_66.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n66_agosto/1578_66.html)>.
- Milanés, Pablo. "Pecado original". Por Pablo Milanés. *Orígenes*. La Habana, Spartacus: 1995.
- Moix, Ana María. *Las virtudes peligrosas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985.
- Moix, Terenci. *Lleonard o el sexo de los ángeles*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Bacerlona: Seix Barral, 1981.

- — —. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Latin America.” *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*. Eds. Monika Dorenkamp and Richard Henke. New York: Routledge, 1995. 35-52.
- Molloy, Sylvia and Robert McKee Irwin. Introduction. *Hispanisms and Homosexualities*. Eds. Sylvia Molloy and Robert McKee Irwin. Durham: Duke University Press, 1998. ix-xvi.
- Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana 1923-1958*. La Habana: Academia, 1989.
- Mosquera Argüelles, Margarita, et al., eds. *Cuentos de amor y de abandono / Racconti d'amore e d'abbandono*. La Habana: Abril; Roma: ARCI, 2002.
- Murga, Rebeca. “El cuento cubano en el nuevo siglo o la encantadora timidez del desencanto”. *La isla en peso* 8. 1 de noviembre de 2004. <<http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num08/carta3.htm>>.
- Murray, Stephen O. “Machismo, Male Homosexuality, and Latino Culture.” *Latin American Male Homosexualities*. Ed. Stephen Murray O. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 49-70.
- Nada*. Dir. Juan Carlos Cremata Malberti. Cuba: ICAIC; Francia: DMVB Films; Italia: Marvel Movies; España: PHF Films y Canal +, 2001.
- No se lo digas a nadie*. Dir. Francisco Lombardi. Perú: Lola Films e Inca Films, 1998.
- Las noches de Constantinopla*. Dir. Orlando Rojas. Cuba: ICAIC, 2001.

*Los novios búlgaros*. Dir. Eloy de la Iglesia. España: Altube Filmeak, 2003.

Obejas, Achy. *We Came All the Way from Cuba So You Could Dress Like This?* San Francisco: Cleis Press, 1998.

Oppenheimer, Andrés. "Escritores cubanos se consagran en el mundo literario". *El Nuevo Herald*. 15 de marzo de 1998.

Otero, Lisandro. *Temporada de ángeles*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

*Otra vez todo el amor: Premios del concurso nacional de cuentos de amor (1994-1998)*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.

*El otro lado de la cama*. Dir. Emilio Martínez Lázaro. España: Telespan 2000, 2002.

Padilla, Andrés. "El escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez recibió en Tenerife el Premio de Novela Alfonso García-Ramos." *El País* 16 de diciembre de 2000. 15 de marzo de 2001. <<http://www.habanaelegante.com/Spring2001/Ecos.html>>.

Padura Fuentes, Leonardo. "El cazador". *El cuerpo inmortal cubano: 20 cuentos eróticos cubanos*. Ed. Alberto Garrandés. La Habana: Unión, 1997. 56-66.

---. *El viaje más largo*. La Habana: Unión, 1994.

---. *Fiebre de caballos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

---. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.

---. *La Puerta de Alcalá y otras cacerías*. Madrid: Olalla, 1998.

---. *Los rostros de la salsa*. La Habana: Unión, 1997.

- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- . *Según pasan los años*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- . *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- . *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Padrón Nodarse, Frank. *Eros-iones*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- Un paraíso bajo las estrellas*. Dir. Gerardo Chijona. Cuba: ICAIC, 1999.
- Parker, Andrew, et al, eds. *Nationalisms and Sexualities*. London and New York: Routledge, 1992.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México: Ediciones Era, 1991.
- Pérez, Jorge Ángel. *Fumando espero*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- . *Lapsus calami*. La Habana: Unión, 1996.
- . “*Locus solus o el retrato de Dorian Gay*”. *Perverso cubano*. Ed. Claribel Terré. Buenos Aires: Ediciones La Bohemia, 1999. 173-180.
- . *Paseante Cándido*. La Habana: Unión, 2001.
- Pérez, Olga Marta, Thelma Jiménez y Andrés Blanco Díaz, eds. *Mujeres como islas: Antología de narradoras cubanas, dominicanas y puertorriqueñas*. Santo Domingo y La Habana: Ferilibro y Unión, 2002.

Pérez Rivero, Pedro. *Del portal hacia dentro*. La Habana: Instituto Cubano del Libro y Editorial Cuba Literaria, 2003.

Peri Rossi, Cristina. *Evohé*. Washington, D.C.: Azul Editions, 1994.

———. *La nave de los locos*. Barcelona : Anagrama, 1990.

Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

Piñera, Virgilio. *Electra Garrigó* (1941). *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1961.

*Plata quemada*. Dir. Marcelo Piñeyro. Argentina, Uruguay, España y Francia: Oscar Kramer S.A., Cuatro Cabezas Films S.A., Tornasol Films S.A., 2000.

Plauto. *Comedias*. Trad. José Ramón Bravo. Vol. 1. Cátedra: Madrid, 1993.

Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*. Madrid: Debate, 2002.

———. “Una extraña entre las piedras.” *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999. 91-122.

———. *Dos almas perdidas nadando en una pecera*. La Habana: Extramuros, 1990.

———. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana. Unión, 1999.

———. *El viejo, el asesino y yo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000.

———. *La sombra del caminante*. La Habana: Unión 2001.

———. “Sombrío despertar del avestruz.” *El cuerpo inmortal: 20 cuentos eróticos cubanos*. Ed. Alberto Garrandés, La Habana: Letras Cubanas, 1997. 113-123.

- — —. “La urna y el nombre (Un cuento jovial)”. *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas (panorama crítico)*. Eds. Mirta Yánez y Marilyn Bobes León, eds. La Habana: Unión, 1996. 341-348.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona : Seix Barral, 1981.
- — —. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- “Queer.” Def. 1a. *The Oxford English Dictionary*. 2<sup>nd</sup> ed. 1989.
- Quiroga, José. “Homosexualities in the Tropic of Revolution.” *Sex and Sexuality in Latin America*. Eds. Daniel Balderston and Donna J. Guy. New York and London: New York University Press, 1997. 133-151.
- Redonet, Salvador, ed. *El ánfora del diablo: Novísimos cuentistas cubanos*. Ciudad de Guatemala: Letra Negra, 2002.
- — —, ed. *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- — —. “Cuentística cubana entre paréntesis (1983-1987)”. *La Gaceta de Cuba* 1 (enero-marzo 1988): 2-5.
- — —, ed. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Redonet, Salvador, Francisco López Sacha y Ana M. Muñoz Bachs, eds. *Fábula de ángeles: Antología de la nueva cuentística cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Reporteros sin fronteras. “El gobierno va a acorralar a los internautas ‘no autorizados’”. *Reporteros sin fronteras*. 14 de enero de 2004. 2 de febrero de 2004. < <http://www.rsfs.org> >.

- Riccio, Alessandra. "Ena Lucía Portela: presa y cazadora." *La Jiribilla* 37 (enero 2002). 31 de julio de 2002. <[http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n37\\_enero/942\\_37.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2002/n37_enero/942_37.html)>.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove et al. New York: Routledge, 1993. 227-254.
- Richard, Nelly. "The Latin American Problematic of Theoretical-Cultural Transference: Postmodern Appropriations and Counter-appropriations." *South Atlantic Quarterly* 92.3 (1993): 453-9.
- Rivera Valdés, Sonia. "Entre un tango y un danzón". *Conversación entre escritoras del Caribe hispano*. Eds. Daisy Cocco-DeFilippis y Sonia Rivera-Valdés. New York: Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, CUNY, 2000. 241-248.
- — —. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. Navarra: Txalaparta, 1998.
- Rodríguez, Albita. "¿Qué culpa tengo yo?" Por Albita Rodríguez. *No se parece a nada*. Miami, 1995.
- Rodríguez Acosta, Ofelia. *La vida manda*. Madrid: Editoria Rubén Darío, 1929.
- Rodríguez Ferrer, Miguel. "Las mujeres". *El artista* 1. La Habana: Imprenta de Torres, 1848: 252-253.
- Roffiel, Rosamaría. *Amora*. México D.F.: Planeta Mexicana, 1989.

- Rojas, Rafael. *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Universal, 1998.
- Romo Lizárraga, Porfirio y Ramón Martínez Enríquez, eds. *Cuentos habaneros*. México, D.F.: Selector, 1997.
- Rosowski, Susan. *Birthing a Nation: Gender, Creativity, and the West in American Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 3-44.
- Rubio Cuevas, Iván. "Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: Estrategia de subversión y moda". *Todas las islas, la isla: Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Eds. Janett Reinstädler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, 2000. 79-90.
- Sabas Alomá, Mariblanca. *Feminismo: Cuestiones sociales, crítica literaria*. La Habana: Hermes, 1930.
- Santiesteban, Tomás. "La resurrección del libro cubano". *La Jiribilla* 40 (febrero de 2002). 5 de mayo de 2003. <[http://www.lajiribilla.cu/2002/n40\\_febrero/1002\\_40.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n40_febrero/1002_40.html)>.
- Santos Febres, Mayra. *Sirena Selenia vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Santos Moray, Mercedes. *El monte de Venus*. La Habana: Extramuros, 2001.



Sarduy, Severo. *La simulación. Obra completa II*. Eds. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999. 1263-1344.

Sedgwick, Eve K. "Epistemology of the Closet." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Ed. Henry Abelove et al. New York: Routledge, 1993. 45-61.

*Segunda piel*. Dir. Andrés Vicente Gómez. España: Lola Films, 1999.

Seidman, Steven. *Romantic Longings: Love in America, 1830-1980*. New York: Routledge, 1991.

Senf, Carol A. "Women and Power in *Carmilla*." *Gothic 2* (1987): 25-33.

Shaw, Donald Leslie. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University Press, 1998.

Sierra Madero, Abel. *La nación sexuada: Relaciones de género y sexo en Cuba (1830 – 1855)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.

— — —. "La policía del sexo: La homofobia durante el siglo XIX en Cuba (parte I)". *Sexovida*. 6 de enero de 2004. <<http://www.sexovida.com/colegas/policia.htm>>.

— — —. "La policía del sexo: La homofobia durante el siglo XIX en Cuba. Los parias de la nación: Sodomitas, pederastas, lesbianas, travestis y discurso nacionalista (parte II)". *Sexovida*. 6 de enero de 2004. <<http://www.sexovida.com/colegas/policia2.htm>>.

- — —. “La policía del sexo: La homofobia durante el siglo XIX en Cuba. Cuando el cuerpo se enferma (parte III)”. *Sexovida*. 6 de enero de 2004. <<http://www.sexovida.com/colegas/policia3.htm>>.
- “Síntesis del informe del Instituto Cubano del Libro sobre la IX Feria Internacional del Libro y el trabajo del año 1999”. *Granma*. 25 de febrero de 2000. <<http://www.granma.cubaweb.cu/25feb00/cultura/articulo1.html>>.
- Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Soler Cedré, Gerardo. “Una mirada crítica a la narrativa cubana de los noventa”. *El caimán barbudo* 1. 2 de mayo de 2002. <<http://www.caimanbarbudo.cu/caiman001/critica.htm>>.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Stendhal. *Le rouge et le noir* (1830). Paris: Garnier Flammarion, 1964.
- Stoker, Bram. *Dracula* (1897). Garden City (NY): Doubleday, 1973.
- Strausfeld, Michel. “Isla – Diáspora – Exilio: Anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”. *Todas las islas, la isla: Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Eds. Janett Reinstädler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, 2000. 11-23.

Suárez, Karla. "La estrategia". *R y C* (suplemento literario de *Revolución y Cultura*) (marzo-abril 2001): 12-13.

*Suite Habana*. Dir. Fernando Pérez Valdés. Cuba: ICAIC, 2003.

*Tan de repente*. Dir. Diego Lerman. Argentina: Lita Stantic Producciones y Nylon Cine, 2003.

Terré, Claribel, ed. *Perverso cubano*. Buenos Aires: Ediciones La Bohemia, 1999. 173-180.

*Todo sobre mi madre*. Dir. Pedro Almodóvar. España: El Deseo, 1999.

Tusquets, Esther. *Con la miel en los labios*. Barcelona: Anagrama, 1997.

— — —. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama, 1990.

Uría, Roberto. "¿Por qué llora Leslie Caron?" (1988). *Nuevos narradores cubanos*. Ed. Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 49-52.

Urbina, Nicasio. "Sistema semiótico y significación de *Amistad funesta* de José Martí". *Repensando a Martí*. Ed. Uva de Aragón. Salamanca y Miami: Universidad Pontificia de Salamanca y Florida International University, 1998. 65-70.

Valdés, Zoé. *Querido primer novio*. Barcelona: Planeta, 1999.

Valle Ojeda, Amir, ed. *El ojo de la noche: Nuevas cuentistas cubanas*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1998.

- Varona, Mariela. "Anna Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio de un museo colonial". *Caminos de Eva: Voces desde la isla*. Ed. Amir Valle. San Juan (Puerto Rico): Plaza Mayor, 2002. 153-165.
- Vega Serova, Anna Lidia. *Bad Painting*. La Habana: Unión, 1998.
- . *Catálogo de mascotas*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- . *Limpiando ventanas y espejos*. La Habana: Unión, 2001.
- . *Noche de Ronda*. La Habana: Unión, 2003.
- Vicent, Mauricio. "El oscuro encanto de Cuba". *El País*. 20 de julio de 2000.
- Victoria, Carlos y Liliane Hasson, eds. *La sombra de La Habana*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- La vida según Muriel*. Dir. Eduardo Milewicz. Argentina: Vanguard Films, 1997.
- Vidal Ortiz, Guillermo. *Donde nadie nos vea*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.
- . *Las manzanas del Paraíso*. San Juan (Puerto Rico): Plaza Mayor, 2002.
- Vila, Nuria. "Escribir en Cuba es un acto de heroísmo". *La voz de Baleares* 3 de septiembre de 1998: 21.
- La Virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. Francia, España, Colombia: Margaret Ménéguez, Jaime Osorio Gómez, Barbet Schroeder, 2001.
- Vitier, Cintio, Fina García Maruz y Roberto Friol. *La literatura en el "Papel Periódico de La Habana"*. La Habana: Letras Cubanas, 1991.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge, 1984.

West, Cornel. "Las nuevas políticas culturales de la diferencia". *Temas* 28 (2002). 4-14.

Xenes, Nieves. *Poesías*. La Habana: Siglo XX, 1915.

Yáñez, Mirta, ed. *Habaneras*. Tafalla: Txalaparta, 2000.

Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes León, eds. *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas (panorama crítico)*. La Habana: Unión, 1996.

Yáñez, Mirta, Dick Cluster, and Cindy Schuster, eds. *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*. Boston: Beacon Press, 1998.

*Yo, la peor de todas*. Dir. María Luisa Bemberg. Argentina: Lita Stantic, 1990.

Yoss. *Al final de la senda*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

———. "En la diversidad". *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el SIDA*. Eds. Lourdes Zayón Jomolca y José Ramón Fajardo. Madrid: La Palma, 1997. 128-145.

———. *I sette peccati nazionali (cubani)*. Leche: Besa, 1999.

———. *Reino eterno*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

———. *Se alquila un planeta*. Madrid: Equipo Sirius, 1999.

———. *Timshel*. La Habana: UNEAC, 1999.

———. *W*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.

Yúdice, George. "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales". *Estudios y otras prácticas intelectuales en Cultura*

*y Poder*. Ed. Daniel Mato. Caracas: CLACSO-FACES (Universidad Central de Venezuela), 2002. 339-352.